326

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 29 București nr. 2

1984

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

958/2

https://biblioteca-digitala.ro

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor-șef
ALEXANDRU I. AMZULESCU

Redactori-șefi adjuncți
ION ILIȘIU
PAUL PETRESCU

Membri:

Acad. I. COTEANU; prof. AL. BALACI, membru corespondent al Academiei R.S. România; TIBERIU ALEXANDRU; PASCAL BENTOIU; ANDREI BUCȘAN; CORNELIU DAN GEORGESCU; ION GHINOIU; PAUL SIMIONESCU; GEORGETA CALUDI.

Secretar responsabil de redacție:
ALEXANDRU DOBRE

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor din text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor vor fi precedate de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale.

Toate comenzile externe pentru revistele apărute în Editura Academiei Republicii Socialiste România se vor adresa la: „ROMPRESFILATELIA", Sectorul export-import presă, P.O. Box 12—201, telex 10376 prsfi r 78104 București, Calea Griviței nr. 64—66.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa colegiului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

La Revue d'etnographie et de folklore paraît 2 fois par an. Toute commande de l'étranger pour les revues parus aux Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie sera adressée à „ROMPRESFILATELIA", Sectorul export-import presă, P.O. Box 12—201, telex 10376 prsfi r 78104, Bucarest, 64—66 rue Calea Griviței, Roumanie. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 35.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste.

APARE DE 2 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis nr. 25
70154 București

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 29 — 1984 — Nr.

SUMAR

STUDII

ION T. ALEXANDRU, Rădăcini folclorice în poezia lui Lucian Blaga (II) . 95
SABINA ISPAS, Motivul „chinul plantelor" în folclorul românesc 119
ADRIAN FOCHI, Una din universalele necunoscute ale folclorului românesc . 131

MATERIALE

AL. I. AMZULESCU, Contribuţie la cercetarea creaţiei de cîntece noi 144
SPERANŢA RĂDULESCU, Istoria tarafului tradiţional sătesc trăită şi comentată de lăutarii înşişi. Secolul XX 159
GH. C. MIHALCEA, *Podul lui Pavel* — o variantă grecească din Dobrogea a motivului „nevasta zidită" 171

NOTE ŞI RECENZII

VALERIU RUSU, *Lume*, într-o variantă a *Mioriţei* din Transilvania 175
PAUL SIMIONESCU, *Etnoistoria. Convergenţă interdisciplinară*. Bucureşti, Editura Academiei R.S. România, 1983 (*R.O.Maier*) 176
Graiul, etnografia şi folclorul zonei Chioar. Coordonatori Gheorghe Pop şi Ion Chiş Şter, Baia Mare, 1983 (*Zoe Constantinescu*) 178
Stare de dor. Poeţi şi pictori ţărani. Ediţie alcătuită şi îngrijită de Ioan Meiţoiu. Cuvînt înainte de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Bucureşti, Editura Sport-Turism, 1983 (*Nicolae Dunăre*) 179
CONSTANTIN NEGREANU, *Structura proverbelor româneşti*. Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1983 (*Al. Dobre*) 180

IN MEMORIAM

IORDAN DATCU, Gheorghe I. Neagu (1904 — 1983) 182
IORDAN DATCU, Ion Apostol Popescu (1920—1984) 183
HERBERT HOFFMAN, Roswith Capesius (1929—1984) 184

Rev. etn. folc., tom 29, nr. 2, p. 93—186. Bucureşti, 1984

https://biblioteca-digitala.ro

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 29 — 1984 — N° 2

SOMMAIRE

ÉTUDES

ION T. ALEXANDRU, Racines folkloriques dans la poésie de Lucian Blaga (II) 95
SABINA ISPAS, Le « tourment des plantes » dans le folklore roumain 119
ADRIAN FOCHI, Un sujet universel inconnu dans le folklore roumain . . . 131

MATÉRIAUX

AL. I. AMZULESCU, Contribution à la recherche de la création de nouveaux chants 144
SPERANȚA RĂDULESCU, L'histoire de l'orchestre traditionnel vécue et interprétée par les ménétriers mêmes. Le XX^e siècle 159
GH. C. MIHALCEA, *Le pont de Pavel* — une variante grecque de Dobroudja du motif « la femme emmurée » 171

NOTES ET COMPTES RENDUS

VALERIU RUSU, *Le monde*, dans une variante de la *Mioritza* de Transylvanie 175
PAUL SIMIONESCU, *Etnoistoria. Convergență interdisciplinară*. București, Editura Academiei R.S. România, 1983 *(R.O. Maier)* 176
Graiul, etnografia și folclorul zonei Chioar. Coordonatori Gheorghe Pop și Ion Chiș Șter, Baia Mare, 1983 *(Zoe Constantinescu)* 178
Stare de dor. Poeți și pictori țărani. Ediție alcătuită și îngrijită de Ioan Meițoiu. Cuvînt înainte de Zoe Dumitrescu-Bușulenga. București, Editura Sport-Turism, 1983 *(Nicolae Dunăre)* 179
CONSTANTIN NEGREANU, *Structura proverbelor românești*. București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983 *(Al. Dobre)* 180

IN MEMORIAM

IORDAN DATCU, Gheorghe I. Neagu (1904 — 1983) 182
IORDAN DATCU, Ion Apostol Popescu (1920—1984) 183
HERBERT HOFFMAN, Roswith Capesius (1929 — 1984) 184

Rev. ethn. folk., tome 29, nº 2, p. 93—186, Bucarest, 1984

https://biblioteca-digitala.ro

RĂDĂCINI FOLCLORICE ÎN POEZIA LUI LUCIAN BLAGA (II)

IQN T. ALEXANDRU

Articolul de față constituie partea a II-a din varianta prescurtată a capitolului al III-lea *(Rădăcini folclorice și mitice în poezia lui L. Blaga de după Eliberare)* din secțiunea dedicată poeziei, a lucrării noastre consacrată *Rădăcinilor folclorice în literatura română contemporană.*

În comentariul nostru asupra ideaticii și motivicii poetice blagiene contemporane, analiza rădăcinilor folclorice și mitice autohtone — la un nivel mai mult sau mai puțin profund — va fi în mod necesar și dialectic îmbinată cu cercetarea laturii formale, stilistice, prozodice a poeziei de după Eliberare a autorului *Mirabilei semințe.*

După ce arătam că lirica lui Blaga oferă un bogat material ilustrativ pentru un revelator studiu de cromatică epitetică și metaforic-simbolică — dintre care unele conotații trimit la fondul arhaic al unor specii folclorice precum colindele și basmele fantastice —, remarcăm faptul că o temă poetică preluată din rîndul credințelor arhaice folclorice, ocurentă în lirica nouă a lui Blaga, este aceea a comorilor ce se aprind în zile deosebite, zile mari, mai frecvent în „Nopțile de Sînziene" în folclorul românesc; astfel, poetul cult le fixează cronologic în aceeași perioadă, la „solstițiul cald", cînd „Comori la rădăcini s-aprind,/se spală-n flăcări de rugini" *(Solstițiul grădinilor).* În miturile naturii, din folclorul arhaic, în acest solstițiu de vară „baza sărbătorii tradiționale este ritul morții și al reînvierii naturii, cunoscut în toate culturile folclorice, avînd ca simbol ritual tot focul, [...]« Nopțile de Sînziene » în folclorul românesc, nopți bachice, de senzualitate și de iubire, cînd se culeg ierburi magice care pot să conducă faptele după dorințele oamenilor, acționîndu-se prin vrajă asupra forțelor ascunse ale naturii"[1]. În viziunea lui Blaga, cîntăreț al „luminii" și al „focului", „focurile de Sînziene sînt așadar focurile solstițiului de vară, aparținătoare structurilor antropologice ale simbolisticei focului, a căldurii și a arderii, care fac din iubire un principiu cosmic, în devenirea veșnică a naturii, cu învierea ei repetată în trecerea timpului"[2]: „Sorocul creșterii e-n vînt. / Copacii iau puteri pe-un an / din noaptea elementului / ce se-nnoiește năzdrăvan. // E ceasul cînd tinerii șerpi / cămașa și-o desbracă-n spini. / Comori la rădăcini s-aprind, / se spală-n flăcări de rugini. // Privind la hora flăcării / întîmpinăm solstițiul cald, / ce se

[1] Cf. Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul poetic*, I, Timișoara, Facla, 1981, p. 340.
[2] Cf. *ibidem.*

Rev. etn. folc., tom 29, nr. 2, p. 95—118, București, 1984

https://biblioteca-digitala.ro

revarsă peste noi / de pe tărîmul celălalt" *(Solstițiul grădinilor)*; „Iubești — cînd sub timpuri prin sumbre / vîltori, unde nu ajung sorii, / te-avînți să culegi printre umbre / bălaiul surîs la comorii" *(Iubire)*. În ultimul catren al poeziei *Solstițiul grădinilor* imaginea dendrologică — litotă a naturii („copacii") ce renaște mitic, „din noaptea elementului" — se antropomorfizează, căci și omul va împărtăși condiția sa naturală, ciclică, într-o nouă imagine clădită pe o altă conotație a celui mai prețios dintre metalele ocurente în lirica blagiană (aurul): „Ne pierdem ca să ne-mplinim. / Mergînd în foc, mergînd în spini, / ca aurul ne rotunjim / și ca ispita prin grădini".

Unul dintre motivele poetice de sorginte populară care revin de-a lungul creației poetice blagiene este și acela al uciderii balaurului de către Sfîntul Gheorghe, ocurent în poeziile *Drumul sfîntului* (vol. *Lauda somnului*, 1929), *Sfîntul Gheorghe bătrîn* (vol. *Nebănuitele trepte*, 1943), *În fața unei statui a Sfîntului Gheorghe* (publicată postum), la care se pot adăuga desele referiri din filozofia și eseistica sa culturală. Acest motiv face parte dintre cele populare — trei la număr —, dar de origine religioasă, biblică[3], preluate în întreaga lirică a lui Blaga, ceea ce atestă — pe lîngă preocuparea sa de a imagina unele legende etiologice pseudoreligioase (biblice, teologice), precum în poeziile *Eva*, *Lacrimile etc.* — și pe aceea de a reface o legendă populară hagiografică în spirit modern, laic *(Drumul sfîntului)*. Motivul folcloric al salvării fetei de balaurul stăpîn al unicei fîntîni, care pretindea cap de om pentru apă, este unul arhaic, circulînd îndeosebi în basmul poate cu cea mai mare difuziune, de tipul *Balaurului cu șapte capete* (Aa. Th. 300), fiind numai apoi introdus în legenda hagiografică despre Sf. Gheorghe, după ce mai înainte fusese pus pe seama împăratului Constantin cel Mare[4]. După cum, dintre toate zeitățile păgîne, zeul Pan este mai ales prezent în viziunea poetico-mitică a lui Blaga (îndeosebi în vol. *Pașii Profetului*, 1921), dintre sfinții creștini apare tocmai sfîntul Gheorghe, deoarece „în mitologia poporului român el pare cel mai legat de riturile agrare"[5]. De asemenea, a fost presupusă prioritatea interesului filozofico-cultural în selectarea acestui motiv, dovada cea mai elocventă fiind răsturnarea cultă a simbolurilor originare mitico-folclorice tocmai în direcția teoriilor gînditorului Blaga despre stăvechiul nostru fond spiritual păgîn (îndeosebi în prima poezie inspirată de acest motiv, *Drumul sfîntului)*[6]. Astfel, fabulația din *Drumul sfîntului* — după ce figurează cavalcada sfîntului binecuvîntînd „pînea pe cîmpuri", „vinul pe dealuri" și faptul inedit prin care „calul și-a pierdut potcoava de trei ori / în urma lui copaci rămîn / cu cuiburi goale subțiori", motiv frecvent și în unele colinde — suferă o mutație față de cea din legenda hagiografică respectivă: o fată, care îl întîmpină pe sfînt, îl imploră să nu-și mai continue

[3] Cf. I. Oprișan, *Lucian Blaga și transsubstanțierea estetică a culturii populare*, în vol. *Izvoare folclorice și creație originală*. Sub îngrijirea științifică a dr. Ov. Papadima. Academia de Științe Sociale și Politice a R.S. România. Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu", București, Editura Academiei R.S. România, 1970, p. 224.

[4] Cf. I. Aufhauser, *Das Drachenwunder des heiligen Georg in der griechischen und lateinischen Überlieferung*, Leipzig, 1911, *apud* Ovidiu Birlea, *Folclorul arhaic și poezia lui Blaga*, în „Steaua", a. XVII (1966), nr. 6 (197), p. 66, nota 8.

[5] Cf. E. Todoran, *op. cit.*, p. 336.

[6] Cf. I. Oprișan, *op. cit.*, p. 226.

https://biblioteca-digitala.ro

drumul căci toate fecioarele îl blesteamă „...cu oase puse în cruce / să ţi se frîngă sulița în solzii verzi", „aureola—cerc de aur / în fîntîna de balaur — / să ţi-o pierzi". Astfel, lupta propriu-zisă cu balaurul nu se mai întîmplă — „părîndu-se că acest motiv e un reflex al baladei populare despre Iovan Iorgovan"[7], care, în unele variante, după ce a ucis balaurul de pe Cerna, asmute ciinii şi şoimii pe o fată întîlnită în cale, aceasta îl blesteamă şi Iovan se îneacă în Cerna —, sfîntul se îndreaptă mai departe, „La cumpăna apelor", unde „bălaurul ascultă spre hotare deşarte". Dacă iubirea fetelor pentru balaur[8] „menţine structura unui « mit viu », în baza credinţei străvechi după care femeia reprezintă fertilitatea pămîntului, ţinută în captivitate pînă la reînvierea naturii, primăvara", ca simbol poetic erotic prezintă o conotaţie modernă, revelînd „taina" care transformă iubirea în „principiu cosmic, un principiu totalizator, etern în « stratul mumelor », ...un principiu al Vieţii"[9]. Semnele prevestitoare care apar în calea sfîntului, absenţa episodului luptei ca atare — căci în poezia *Sfîntul Gheorghe bătrîn* „Sfîrşise lupta...", balaurul stînd „...cu solzii-mprăştiaţi prin spini" — care să reveleze bărbăţia sa, ne evocă mai ales viziunea apocaliptică dintr-o parte a operei blagiene, ceea ce probează aserţiunea că tratarea estetică a motivelor de sorginte populară „cuncaşte un drum propriu, circumscris direcţiilor speciale ale creaţiei artistice a scriitorului"[10], deşi pot fi selectate din motive preponderent filozofice.

Dacă interpretăm simbolurile mitice — în viziunea psihanalitică —, „balaurul" devine instinctul „ascuns" în fiinţa umană, iar „bătrîneţea" sfîntului — ca ieşire din „timpul trăit" — devine singura formă, fără conştiinţa păcatului, de „recucerire" a Paradisului, confundată simbolic cu starea de beatitudine a vîrstei copilului, care ar trăi într-un timp mitic, paradisiac[11]: „Mi-aduc aminte: calm pe umeri îmi cădea / adusă rar, cenuşă din vulcani străini. // Gîndesc la fapte de demult, la arătări / din era prea fierbinte ce se sparse. / De scrumul abătut pieziş din alte zări / sprîncenele îmi sunt şi astăzi arse" *(Sfîntul Gheorghe bătrîn)*.

În poezia postumă *În faţa unei statui a Sfîntului Gheorghe* motivul legendar al Sf. Gheorghe este reluat într-o nouă viziune blagiană, cu mari mutaţii ideatice şi imagistice. Astfel, însuşi sfîntul creştin, ca învingător, „omorîtor al şarpelui" este înălţat, statuat ecvestru — de către poet — prin chiar simbolul victoriei lui, fiind asemănat imagistic cu şarpele, învinsul său: „Cînd sfîntul care s-a pornit prin cel coclaur / să-nfrunte — hotărît, dar fără ură — / primejdia, a îmbrăcat armură / lucrată-n ochiuri ca din solzi de saur. / Cine şi cum îl învăţase-anume / că-nvingătorul, dacă vrea să-nvingă, / e nevoit să semene cu-nvinsul? /.../// Sosit de undeva din dimineaţă, / se bate-acum la blestemata gîrlă. / Cum seamănă în şea, luptînd cu braţul, / el însuşi, Sfîntul Gheorghe, c-o şopîrlă!" Imaginea sfîntului, de derivaţie umană — („Cine i-a spus — lui, focului prin lume, / în zale de reptilă să se-ncingă?") — este în acord cu gîndirea

[7] Cf. Ov. Birlea, *loc. cit.*, p. 64.
[8] Vezi motoul „Fetele au îndrăgit balaurul" *(Motiv de poveste)*.
[9] Cf. E. Todoran, *op. cit.*, p. 336.
[10] Cf. I. Oprişan, *op. cit.*, p. 226.
[11] *Apud* E. Todoran, *op. cit.*, p. 336—337.

https://biblioteca-digitala.ro

mitică, evocînd miturile agrare păgîne cu zeităţile inferioare desăvîrşind creaţia divină, asimilate apoi de creştinism. Aşadar, zeii deveneau creatori numai „întrucît erau în legătură cu vegetaţia, însoţiţi cu zeiţele Pămîntului, iar şarpele fiind una din imaginile nopţii şi ale vieţii larvare subpămîntene, simbol al periodicei reînnoiri"[12]. Aceeaşi semnificaţie mitico-simbolico-poetică a şarpelui apare într-o altă poezie postumă blagiană, *Solstiţiul grădinilor:* „E ceasul cînd tinerii şerpi / cămaşa şi-o desbracă-n spini". Putem conchide, împreună cu prof. Eugen Todoran, că în imaginea poetului atît de pasionat iscoditor al fondului nostru spiritual arhaic autohton — tracic şi dacic — „este păgînizată tema sacrală a sfinţeniei ce «omoară» păcatul strămoşesc al omului, trimisul cerului luînd forma pămîntească a ispitei şarpelui, pentru ca astfel «transcendentul care coboară» să asimileze «vremelnicia» în acelaşi rang cu divinul, într-o victorie a umanului asupra divinului, după cum în miturile păgîne zeităţile inferioare, pămînteşti, desăvîrşeau creaţia divină în substituirea cerescului cu pămîntescul, ca urmare a transcendenţei absolute a divinului [13].

Este evidentă sorgintea folclorică şi a altor simboluri poetice blagiene în care apare şarpele — pe lîngă cele analizate anterior —, cea mai frecventă conotaţie metaforică fiind aceea a ispitei, a unui spirit luciferic veşnic iscoditor al misterelor universului, pe tot parcursul creaţiei sale poetice, mărturie stînd, de exemplu, poezia *Glas în paradis* din ciclul postum *Vară de noiembrie:* „Vino să şedem subt pom, / unde ceasul fără vină / cu şarpele se joacă-n doi. / Tu eşti om, eu sînt om. / Ce grea e pentru noi / osînda de a sta-n lumină!" De asemenea, în acelaşi ciclu poetic erotic postum există o altă poezie, *Pëan pentru o tînără* (Întruchipare în lut de Romul Ladea), în care este ocurent simbolul şarpelui ca veghetor şi purtător de noroc, vindecător al omului — precum şi credinţele noastre folclorice arhaice — : „Numai astfel să calci pe muşchiul-covor / înfruntînd primejdia şarpelui / cu gîndul că şarpele este de leac".

În lirica blagiană postbelică apar şi motive populare care par a fi valorificate în sens cult din raţiuni în primul rînd estetice[14], concretizîndu-se mărturisirea poetului în legătură cu apelul la aceste motive, în general, ca la nişte „mijloace de expresie poetică". Aşa este cazul unei poezii precum *Cerbul cu stea în frunte* din ciclul *Mirabila sămînţă*, cerbul făcînd parte — se pare — din rîndul acelor animale simpatizate poetic de Blaga, înălţate la nivelul mitic, „animale sacre ce-şi varsă harul asupra oamenilor, aidoma celor din legendele totemice şi chiar a animalelor recunoscătoare din basmele fantastice"[15]. Astfel, cerbul apare şi în poezia omonimă din ciclul *Vară de noiembrie:* „Prin brume, cerbul, de imbold şi visuri, / c-un răget cearcă să se mîntuie. / Dar ciuta dispărută-l bîntuie. / Sublimul foc îl mînă spre abisuri" *(Cerbul)*. În ultimele terţine ale acestui sonet — într-o imagine similară cu aceea din ultima strofă a poemului *Fîntînile* (ciclul *Stihuitorul)* şi cu aceea din *Epitaf pentru Euridike* — se îmbogăţeşte paleta cromatic-metaliferă, ca şi simbolistica conotativă a universului celest din lirica lui Blaga : „De sete ars, cum tremură în totul / ajuns

[12] Conotaţie ocurentă la Mircea Eliade, *Mitul reintegrării*, p. 45—47, *apud* E. Todoran, *op. cit.*, p. 337—338.
[13] Cf. *op. cit.*, p. 338.
[14] Cf. I. Oprişan, *op. cit.*, p. 226.
[15] Cf. Ov. Birlea, *loc. cit.*, p. 66.

https://biblioteca-digitala.ro

la iezer—cerbul! Dar abia / atinge apa mulcomă cu botul. //Din luciu / albăstrui, precum e fierul, / sorbind, cu grije-alege, parcă-ar vrea / să bea ușor, din apă, numai cerul". Cerbul cu stea în frunte, singuratic, pe care „Nu-l mișcă știutele / crînguri cu ciutele./Cărarea cu urmele, / iezerul, umbrele / nu-l cheamă. Copitele / sfarămă ispitele", adulmecă zările „nu apropiatele, / ci depărtatele", posedînd virtuți neobișnuite, de factură cosmică, ținînd atît de temporalitate, cît și de spațialitate : „Și-aude, subt naltele, / unele, altele : / erele, sferele" *(Cerbul cu stea în frunte)*. Imaginea blagiană a acestui „cerb", de esență fabulos-fantastică, ne evocă pe aceea din unele colinde vînătorești, în care neobișnuitul animal apare într-o similară atmosferă de absolută solitudine, păscînd („Iarba unde crește / Fir găitănește / 'N șase se-mpletește"...) și culcîndu-se „Colo sus la munți / Printre brazi mărunți, / Prin molifți uscați, / Prin carpeni vărgați"[16].

Între făpturile favorite pentru poetul pasionat să mitizeze totul, conform unei consecvente gîndiri poetico-mitice, nu lipsesc nici păsările, între care proeminentă ne apare figura ciocîrliei. Precum *Mînzul*, aceasta se pregătește de înălțarea în tării în poezia *Ciocîrlia* din vol. *La curțile dorului* (1938), părînd mai repede a fi un „duh", „Hristosul păsăresc", care în fiecare zi „se-nalță odată, / biruitor țără fier, / din holdă la cer, / și descîntă păcatele / peste toate satele". În lirica postbelică *Ciocîrlia* revine sub forma motivului fetei metamorfozate în ciocîrlie, în poezia *Vara lîngă rîu:* „Uite, cîntă cioreîrlia ! // Pură ca entelehia / din sămînță și din muguri, / te ridică, vino Lia ! / Să se vadă sîni ca struguri. /... Te arată și coboară / unde nu-i adîncă matca. / Lîngă coapsa lină, goală, / să întinerească apa. // Că-i bătrînă-n rîu stihia / și visează tinerețe. / Uite, cîntă ciocîrlia, / lia-lia, lia-lia".

Deosebita creativitate a imaginației poetice blagiene — plecînd de la modele, motive, tipare folclorice — se vădește și în plăsmuirea unor întruchipări, ființe fabuloase de domeniul fantasticului, înzestrate cu virtuți neobișnuite, magico-miraculoase. Între toate aceste specimene care populează orizontul liricii întregi a lui Blaga se desprinde, în primul rînd, „inorogul" sau „unicornul", pe care-l putem situa, fără îndoială, în fruntea făpturilor fabuloase, mitice, aparținînd regnului animal, ocurente de-a lungul întregii creații poetice a celui care a fost obsedat de traducerea orfică a ceea *Ce aude unicornul*. Mărturie stau cele nu mai puțin de șapte poeme (dintre care trei antume și patru postume), în care întîlnim „acest mit medieval al purității"[17], poate motivul poetic blagian de sorginte mitico-folclorică cu cea mai mare frecvență și cu cele mai numeroase conotații contextuale, asupra căruia s-a stăruit cel mai mult, pînă chiar spre sfîrșitul demersului său liric. Desigur, ne aflăm în fața celui mai proeminent reprezentant al regnului animal, dotat — în poezia lui Blaga — cu unele hiperbolice însușiri de extracție mitico-totemică, învăluit într-o aureolă nimbatică, de dimensiune sacră.

---

[16] Cf. *ibidem*, p. 65.

[17] Cf. Șerban Cioculescu, *Metafora inorogului în poezia lui Lucian Blaga*, în „România literară", a. V (1972), nr. 36, p. 8, reluat în vol. *Itinerar critic*, București, Ed. Eminescu, 1973.

https://biblioteca-digitala.ro

Figura unicornului apare pentru prima oară în lirica lui Blaga în poemul *Septemvrie*, publicat în revista „Gîndirea" (august—octombrie 1929) și reluat în volumul *La cumpăna apelor* (1933). În ultima strofă se ivește ca un martor ascultător al sonurilor anterioare : „Înalt unicorn fără glas/s-a oprit spre-asfințit să asculte", în timp ce poetul ne apare obsedat de unul dintre instrumentele muzicale populare specifice Transilvaniei : „Subt bolțile-adînci mă omoară/pădurea cu tulnice multe". Apoi fabulosul animal îl întîlnim în poezia — scrisă în distih cvasipopular — *Unicornul și oceanul* (vol. *La curțile dorului*, 1938), unde se confruntă cu stihia stihiilor, oceanul, „dar spre deosebire de om, nu are noțiunea prealabilă a imensității acvatice și e copleșit de spaimă"[18], ca în fața unei taine terifiante : „Sfios unicornul s-abate la mal,/privește în larg, spre cea zare, cel val.// . . ./.Se-nalță de spaimă-n paragini/cînd taina se sfarmă la margini". În cel de-al treilea poem și ultimul din lirica blagiană antumă, în care revine unicornul, acesta ia chipul lexical al „inorogului", mai arhaic, după cum aflăm dintr-o notă a poetului însuși : „În graiul cronicarilor «inorog» înseamnă «unicorn»". În acest poem, *Îndemn de poveste* (vol. *Nebănuitele trepte*, 1943), construit după modelul incantației folclorice a descîntecului, inorogul capătă funcția unui mesager erotic pur, sacru, precum însuși sentimentul respectiv : „Din clima fierbinte / a basmului, sfinte / irog inorog / c-un semn te invoc". Astfel, străvechiul motiv „devine o invocare rituală erotică", căci numai acest fantastic animal „poate străbate tărîmurile pînă la absolut, «la curtea Frumoasei»", unde propriile resurse, umane, se dovedesc a fi neputincioase, încît devine necesar apelul la „poveste", la „basm", numai ele putîndu-ne fortifica în tentativa nostalgică — profund umană — „de-a ajunge la poarta eternului : a frumuseții"[19].

A patra piesă lirică și prima din creația poetică postumă blagiană în care întîlnim făptura ciudată, de basm, a inorogului, însă numai prin referință indirectă, este *Drum de toamnă* din ciclul *Mirabila sămînță* (vol. *Poezii*, 1962). Deși epoca legendară a haiduciei nu mai există, sfîrșindu-se „mulcom", poetul o reînvie liric, în ficțiunea sa, („Ca un haiduc eu umblu prin legendă, / prin ciclul vremii mulcom încheiat".), figurînd o cavalcadă („Prin crînguri trec cu calul pintenog") care îi ascute simțurile, în special auzul („Aud muntării cîntînd din tulnic"), într-un anotimp favorabil reveriei, căci „tulnicul" este „tăiat, în vis, din corn de inorog". Așadar, confecționarea tulnicului „în vis" accentuează atmosfera legendară, oniric romantică, dar și fabulos mitică — conform cu unicornul arhetipalului cal alb strălucitor —, într-o viziune optimistă, tonică, pe măsura firii poetului-haiduc—din întreaga sa poezie postbelică —, fiindcă acum nu-l mai „. . .omoară / pădurea cu tùlnice multe" *(Septemvrie)*.

A doua poezie postumă în care, de asemenea, este ocurent motivul metaforic al inorogului, abia în ultimul său vers, aluziv, este *Ulciorul*, poem aparent pictural-descriptiv, în genul „natură moartă", figurat

---

[18] Cf. *ibidem*.

[19] Cf. Marin Bucur, *Autohtonism și modern în poezia lui Lucian Blaga*, în vol. *Temelii folclorice și orizont european în literatura română*. Sub îngrijirea științifică a dr. Ov. Papadima, Academia de Științe Sociale și Politice a R.S. România. Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu", București, Editura Academiei R.S. România, 1971, cap. *Perspectiva interbelică*, p. 349.

https://biblioteca-digitala.ro

însă pe un fundal mitic, evident gradual ca adîncime și rezonanță conotativă metaforic-revelatorie. Astfel, prima undă mitică ni se dezvăluie în chiar întîia strofă, o dată cu căderea primei petale a esenței floricole preferate de poet, „trandafirul de purpură", care „Tainic, urmînd unui sacru canon, / dimineața, de-o rază cerească / atins, ...își las-o petală pe masă, / dorind în lumină să stea fără mască". În strofa secundă — care performează două noi metafore sugestive ale „soarelui" și „aurului" — se decodează liric un al doilea mit : „Se face că torn, alte dăți, în ulcior / tomnaticul soare prin teascuri trecut, / curgător aur crud, / vin de piatră, soi cald de Aiud". În a treia și ultima strofă asistăm la un grad sporit de adîncire mitică, de mitologizare, grație ocurenței aluzive în versul final a „ultimului alb unicorn", coroborată cu simbolistica lacrimilor într-o miniaturală legendă etiologică a genezei fabuloase, arhetipal mitică, a unor „boabe de chihlimbar" : „Mai apoi cîteodată păstrez în ulcior / și-un lucru mai scump și mai rar : / grămadă de boabe de chihlimbar, / lacrimi pe cari o pădure le-a plîns, / cînd ultimul alb unicorn s-a stîns".

În volumul al II-lea al seriei de *Opere* (Editura Minerva, București, 1974) de L. Blaga apar pentru prima oară ultimele două poezii ce invocă „unicornul" sau „inorogul", poeme nepublicate pînă în 1974 în vreun volum de către autorul însuși sau de diverși editori ai creației sale. Aici se află poemul *Alean arhaic* al unui sentiment bivalent, erotic și tanatic, care plasează cuplul îndrăgostiților „prin țara nimănui", „pe munte ... / la loc de blestem și alean". Simetria începutului și sfîrșitului poemului, oferită de prezența aceluiași motiv — frecvent ocurent și în lirica noastră populară —, al cîntecului privighetorii, este numai de ordin strict formal și nu ideatic ; astfel, inițial toposul erotic al cuplului răsună de „privighetori [ce] s-abat prin an / și cîntă fără de temei", iar în final aceleași privighetori nu vor mai cînta „fără de temei", ci vor evoca, omagiind, memoria tovarășului lor terestru, împătimit și consecvent rapsod al erosului, marcînd — așadar — tematica preferată, în ultima parte a vieții sale, de către creatorul metaforei și ciclului poetic *Vară de noiembrie* : «Ș-apoi prin țara nimănui / privighetori de foc în an, / să cînte lung și cu temei / pe munte unde-am stat noi doi / la loc de blestem și alean" (*Alean arhaic*). În textura acestui poem unicornul este reconstituit sub chipul unui „murg" „c-un corn în fruntea lui de basm", invocat cu ardoare de poet „... să vie, cum aș vrea ! / să-mi sape groapa cu copita", precum calul tovarăș devotat, frate cu haiducul Toma Alimoș în cîntecele noastre bătrînești cu acest subiect epic[20]. Așadar, acest „murg" — fără a putea fi echivalat cu Pegasul precum *Mînzul* (vol. *Nebănuitele trepte*, 1943) — rămîne, totuși, o făptură din aceeași familie a întruchipărilor fabuloase („năzdrăvan") care viețuiesc liric în zăristea poeziei blagiene, respectiv „unicornul" sau „inorogul", nenumit însă ca atare în textul poetic („Un murg să fie, nu al meu, / ci năzdrăvan și de pripas"). Dacă în *Îndemn de poveste* același inorog era figurat ca mesager erotic, „la curtea Frumoasei" — unde trebuia să ajungă trecînd prin obstacole, precum în basmul popular fantastic („ia seama / la podul cu vama") —, în *Alean arhaic*

[20] Vezi Al.I. Amzulescu, *Cîntecul epic eroic. Tipologie și corpus de texte poetice*. Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice. Colecția Națională de Folclor, București, Editura Academiei R.S. România, 1981, cap. *Catalogul subiectelor narative și al variantelor*. II. „Vitejești". 2. „Haiducii", p. 114—116 (*Toma Alimoș* 86 (89)).

https://biblioteca-digitala.ro

acesta este invocat ca actant ritual-ceremonial tanatic în același topos al erosului deja împărtășit, într-un adevărat joc dialectic al celor două concepte fundamentale pentru gîndirea și exprimarea lirică de totdeauna și din tot locul, eros — tanatos : „Pe munte unde-am stat noi doi / și-n freamăt s-a-mplinit ursita, / . . ./ acolo-n țara nimănui / să mă îngroape, unde-n gînd / din ceasul cela am rămas".

Ultima piesă (a patra între cele postume și a șaptea a întregului demers liric blagian) în care se trimite la același mitic-legendar „unicorn" este *Ce aude unicornul*, care împrumută titlul său, de fapt, unui întreg ciclu poetic postbelic al lui L. Blaga. Este vorba de unul dintre cele mai concise poeme blagiene — compus din numai cinci distihuri socotite, în general, „cvasipopulare" —, însă și dintre cele mai încărcate ideatic, în care unicornul este imaginat drept un receptacol sonor al tuturor tainelor cosmosului, în centrul căruia se află omul, cu condiția sa tragică, perisabilă, căci răzbate din acest text aproape aforistic, gnomic, „un cutremurător zvon existențial, pendulînd între o ecstazie a sensibilului și o dulce teroare a neantului"[21] : „Prin lumea poveștilor, / zumzetul veștilor. // Prin murmurul mărilor / plînsetul țărilor. // Prin lumea aievelor / Cîntecul Evelor. // Prin vuietul timpului / glasul nimicului. // Prin svonul eonului / bocetul omului". Într-o adevărată caleidoscopie contextual-auditivă este incifrată liric o serie cvintpartită de sintagme poetice ocurente și construite simetric, paralelistic, în fiecare vers secund al distihurilor. Din punct de vedere semantic aceste sintagme ascensionează spre centrul focalizator uman atît al poemului ca text, cît și al cosmosului configurat de acesta : „bocetul omului". În contextul poemului-miniatură, „lumea aievelor" se poate decoda ca universul concret, palpabil, fizic (al obiectelor reale, invenție lexicală prin substantivizarea și articularea hotărît enclitică a adverbului „aievea"), iar „Cîntecul Evelor" subliniază încă o dată metaforic specificul preponderent erotic al liricii blagiene contemporane, dinspre sfîrșitul carierei sale poetice, ca și ponderea axiologică a erosului între toate valorile umane, terestre. „Glasul nimicului", răzbătînd din „vuietul timpului", se poate sinonimiza cu cel al Neantului, așadar trimițînd la ceea ce ființa umană nu poate evita, ca un nou „memento mori", iar ca o consecință apare „bocetul omului", lamentația atît de profund umană — datorată destinului uman finit, insurmontabil —, transmisă prin „svonul eonului", duh divin, în timp ce omul este „privit ca făptură supusă suferinței metafizice a acelui romantic «Weltschmerz», trecut prin sensibilitatea contemporană"[22]. Din punct de vedere prozodic este interesant cum „săltărețele dactile" (Eminescu) reușesc totuși să vehiculeze un mesaj liric profund, marcat de un semantism meditativ grav, rimele fiind toate proparoxitone. Semantismul progresiv performează în însăși structura compozițională poematică : de la „lumea poveștilor", fabuloasă, totdeauna cu „happy-end", tradusă auditiv de unicorn prin „zumzetul" greu perceptibil al „veștilor", de asemenea ficționale, se trece la „murmurul mărilor", puternic, în care se descifrează „plînsetul țărilor", metaforă a popoarelor gemînd în suferințe;

[21] Cf. Ștefan Augustin Doinaș, *Eseu asupra poeziei lui Lucian Blaga*, în vol. *Lectura poeziei urmată de tragic și demonic*, București, Cartea Românească, 1980, p. 35.
[22] Cf. Șerban Cioculescu, *loc. cit.*, p. 8.

https://biblioteca-digitala.ro

apoi este auzit „Cîntecul Evelor", al erosului care nu poate fi compensatoriu, căci în orice trăire erotică se presupune acel eminescian „farmec dureros"; aşadar, se avansează totuşi spre Neant („nimicul") ca spre un punct culminant, performat şi sonor printr-un maxim al intensităţii („vuietul timpului"), prin urmare al lui Chronos cel veşnic neîndurător; finalul atinge maxima acuitate receptivă, de radar, a unicornului, capabil chiar să identifice în „svonul eonului" — deci al unui spirit —, „bocetul omului", cea mai înaltă suferinţă a celui rămas solitar pe Pămînt. Toată această gamă de sugestii lirice, performate prin metafore revelatorii ducînd spre „thanatos" — cu o largă amplitudine simbolică — nu traduc, totuşi, în ultimă instanţă, o mentalitate pesimistă, descurajatoare, asupra vieţii umane, aflată permanent „în marea trecere", căci poetul — care a cîntat şi a visat o nouă încordare a Erosului într-o *Vară de noiembrie* autumnală — a ştiut să găsească şi să-şi exprime poetic seninătatea în faţa obştestii cosmicizări stihiale prin apelul compensatoriu la iubire ca la un principiu vital cosmic, demn de a mişca, precum la Dante, „cerul şi alte stele" în jurul inimilor noastre. Apoi toate intuiţii'e arătate nu sînt atribuite vreunui alchimist ezoteric, mag, vraci, astrolog etc., ci tocmai aceluia care fusese deja investit cu funcţia de mesager erotic („la curtea Frumoasei"), aşadar, purtătorului celui mai pur sentiment uman, dătător de încredere în viaţă şi în propriile puteri, „legendarului simbol al purităţii, care este inorogul, făptura sfîntă, aureolată, pe care meşterii ţesători de gobelinuri ne-o înfăţişează alături de o fecioară, de străjă purităţii imaculate"[23].

În rîndul motivelor poetice blagiene de inspiraţie mai mult sau mai puţin folclorică — care se pot atesta în cadrul liricii sale postbelice — trei sînt de origine epică, putîndu-li-se depista izvorul originar, mai mult sau mai puţin latent, în unele subiecte narative tradiţionale româneşti. Cel mai evident dintre ele este acela al îngropării protagonistului liric în sînul naturii de către „murgul" său, aşadar motiv component al subiectului eroic haiducesc *Toma Alimoş*[24]. Motivul este ocurent în poemul *Alean arhaic*, în invocaţia adresată unicornului figurat sub chipul unui „murg": „un murg să vie, cum aş vrea! / să-mi sape groapa cu copita. / Un murg să fie, nu al meu, / ci năzdrăvan şi de pripas, / acolo-n ţara nimănui / să mă îngroape, unde-n gînd / din ceasul cela am rămas". Celelalte două motive sînt mai puţin evidente la nivelul pur formal al textului poetic ca atare, putînd fi reconstituite îndeosebi într-o structură de adîncime ideatică, mitică. Astfel, în poezia *Toamnă de cristal* transpare din ultima strofă seninătatea dinaintea trecerii lumii „dincolo de termen!", cu convingerea că „Încredinţate-s sorţii / puterile în germen": „Cît de frumoasă-i lumea / şi dincolo de termen!", sentimentul mioritic fiind prefigurat încă în catrenul penultim: „Oricît suflarea-nghea ţă / în dăinuiri aparte, / ne încălzeşte încă / lumina dintr-o parte". Un alt motiv poetic de derivaţie folclorică profundă credem că este acela al călătoriei fratelui mort (*Lenore*) — cu o largă circulaţie folclorică europeană —, atestabil în poemul *Înviere*: „În azur se simt întoarceri, / Vînăt fum de vreascuri ude / S-a întins în tot oraşul. / Undeva un zbor s-aude. //Sus cocorii desfăşoară / Iergl ife

[23] Cf. *ibidem*.
[24] Cf. Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. 114.

https://biblioteca-digitala.ro

din Egipet. / Dacă tîlcul l-am pricepe / Inima ar da un țipet. // Fiece sămînță-nalță / De pe un mormînt o piatră. / Suferința are-un cîntec / Și nădejdea are-o vatră". De asemenea, considerăm că se poate trece în rîndul motivelor poetice blagiene de circulație populară și unul mitic-legendar, provenind — în cea mai îndepărtată origine — din mitologia greco-latină[25], fiind, de fapt, de sorginte legendar-etiologică dendrologică. Este vorba despre motivul genezei „sălciilor plîngătoare" din „părul lung și verde" al Euridicei, ocurent în poemul *Sălcii plîngătoare* : „Legenda spune că pe-aice / Euridice, fata tracă, / din iaduri și-a mutat în sălcii / a jale — părul lung și verde. // Și prind în palme ce mă pierde, / mătasea grea și jalea verde".

Analiza „rădăcinilor folclorice și mitice" ale creației poetice blagiene contemporane necesită și un comentariu stilistic, prozodic, asupra laturii formale a acestei poezii, căci referințele de această natură au fost numai fortuite în exegezele blagiene, iar noi le-am abordat numai tangențial în cadrul primei părți a studiului de față, consacrată — în primul rînd — motivicii de inspirație folclorică a autorului *Mirabilei semințe*. Dialectica aplicării celor două stilistici (lingvistică și estetico-artistică) este cerută de însăși importanța și profunzimea acordată conceptului de „stil", în general, de Blaga autorul *Trilogiei culturii* și îndeosebi al primei sale părți, *Orizont și stil* (1935), încît se poate parafraza accepția blagiană acordată „stilului", referindu-ne la propria sa poezie : „stilul e un fenomen dominant al culturii umane și intră într-un chip sau altul în însăși definiția ei"[26]. Și aceasta cu atît mai mult cu cît în ultimele cicluri poetice blagiene devine tot mai evidentă cadența versului popular ca semnul poate cel mai pregnant al unei adeziuni, „năzuințe formative" și asimilări programatice a „matricei stilistice" folclorice. De asemenea, după cum lui Blaga conceptul „personanței" i-a fost de mare utilitate teoretică în explicarea atît de importantului fenomen al „stilului"[27], și nouă ne servește în clarificarea relației modelatoare și catalitice dintre lirica blagiană postbelică și folclorul autohton[28]. Astfel vom înțelege cum Blaga — precum marele său predecesor Eminescu — a reușit să pătrundă lăuntric străvechile modele ale poeziei populare, încît în structuri verbale poetice populare apropriate va turna ca într-un autentic tipar „filosofia" personală, concepțiile intime despre om și lume, propria gîndire performată imagistic. Recunoscîndu-se „personanța folclorică" în poezia lui Blaga, deci existența unei profunde „matrici stilistice", tiparului folcloric i se atribuie virtuți multiple, esențiale, nefiind numai o formă, „ci și o modalitate de structurare poetică a sensului filosofiei lui, pe care poezia o conține ca gîndire în imagini. Poetul *creează mituri* în spiritul folcloric, cu convingerea că prin *matricea* folclorică se modelează o *gîndire poetică*, în structurile proprii creațiilor folclorice, a căror formă arhaică de maximă poeticitate este *mitul*, și care pentru el devine astfel *mit modern al poe-*

[25] Cf. I. Oprișan, *op. cit.*, p. 224.

[26] Cf. L. Blaga, *Orizont și stil* (1935,), cap. *Fenomenul stilului și metodologia*, în vol. *Trilogia culturii*. Cuvînt înainte de Dumitru Ghișe, București, E.L.U., 1969, p. 3.

[27] Vezi L. Blaga, *Despre personanță*, în *Orizont și stil*, în *vol. cit.*, p. 29—32.

[28] Vezi, pentru aceasta, îndeosebi revelatorul studiu al poetului și eseistului Șt. Aug. Doinaș, *Personanța folclorică* (la L. Blaga), în vol. *Lectura poeziei...*, București, Cartea Românească, 1980, p. 33—37.

https://biblioteca-digitala.ro

ziei. [...] Imaginația mitică prelungește faptele realității pentru a le da, prin *cuvînt*, semnificația unor transcenderi în orizontul „misterului", care se revelează, pe de o parte, în actul de creație, care este poezia, și în actul de cunoaștere, care este filosofia"[29]. Așadar, prin „personanța" folclorului în propria-i lirică Blaga atinge o modalitate esențială, estetico-axiologică, de transsubstanțiere cultă a fondului culturii noastre populare, în relație directă simbiotică cu specificul său creativ, cu așa-numitul „vector" al artei sale poetice : plăsmuirea de *simili folclorici* (Ov. Papadima), „răspunzînd cerinței aproape organice a autorului de a fabula" și creînd astfel așa-numitele „pseudomituri" — care ar materializa „de cele mai multe ori, ideile expuse în eseistică și filosofie"[30] — sau „contramituri"[31]. Acești „simili folclorici" au fost apreciați ca reprezentînd „punctul cel mai de sus atins de scriitor în valorificarea artistică a tezaurului nostru tradițional și, desigur, unul din piscurile la care este înălțat folclorul românesc în literatura scrisă", ca și un criteriu operațional de tipologizare a nu prea numeroșilor creatori culți (Eminescu, Sadoveanu, Voiculescu) capabili să izvodească asemenea piese „care să treacă măcar virtual drept populare"[32] sau să-și permită „corectarea etnicului"[33]. Mai ales în creația lirică din ultima perioadă a vieții lui Blaga se transmite un mesaj poetic de o mare elevație și vibrație ideatică, intelectuală, prin intermediul tocmai al acestor „simili" sau „simuli" folclorici, încît experiența blagiană din amurgul vieții, a preluării și valorificării folclorice culte — în „glas de seară" și „cîntec al călătorului în toamnă" — se materializează „într-una din cele mai originale și mai mature opere poetice ale secolului nostru"[34].

Considerațiile de stilistică literară se vor axa îndeosebi pe evidențierea conotațiilor numeroase ale „dorului" liricii postume a lui Blaga, a „rădăcinilor" sale atît originar folclorice românești, cît și filozofico-culturale pur blagiene, culte. Prezența „dorului" este atît de multiformă și multivalent semantică în lirica blagiană, fie și numai postbelică, încît putem vorbi — la nivel stilistic — de o adevărată motivică a „dorului", acel „sentiment atît de caracteristic literaturii noastre populare"[35]. Gînditorul Blaga a meditat îndelung asupra dorului, îndeosebi în capitolul *Despre dor* din lucrarea sa *Spațiul mioritic*[36], unde — trecînd peste îndo-

---

[29] Cf. E. Todoran, *op. cit.*, p. 184.

[30] Cf. I. Oprișan, *op. cit.*, p. 235.

[31] Cf. Dumitru Micu, *Lirica lui Lucian Blaga*, București, E.P.L., 1967.

[32] Cf. I. Oprișan, *op. cit.*, p. 235.

[33] Cf. Vasile Băncilă, *Lucian Blaga — energie românească*, Cluj, 1938, cap. VI, referindu-se și la gîndirea filozofică blagiană.

[34] Cf. Marin Bucur, *Lucian Blaga*, în vol. *Literatură română contemporană*, I, *Poezia*. Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu", București, Editura Academiei R.S. România, 1980, p. 54.

[35] Cf. Liviu Rusu, *De la Eminescu la Lucian Blaga și alte studii literare și estetice*, București, Cartea Românească, 1981, p. 307.

[36] Cf. L. Blaga, *Despre dor*, în *Spațiul mioritic*, în vol. *Trilogia culturii*, București, E.L.U., 1969, p. 218—222.

https://biblioteca-digitala.ro

iala din filozofie în legătură cu posibilitatea reducerii existenței umane la o formulă absolută — pune în relație filozofia existențială cu „dorul", ca ipostază specific românească a „existenței" umane, la nivelul însă al poeziei noastre populare, ca expresie a unui „fior metafizic" : „Dacă se ține seama de omniprezența dorului în poezia noastră populară, s-ar putea aproape afirma că existența e pentru român «dor», aspirație transorizontică, existență care în întregime se scurge spre «ceva»"[37]. Acest „ceva", spre care existența se scurge, este — într-un mit poetic al transcendenței — lumea în imaginea „începuturilor", a „izvoarelor", „ale căror sensuri existențiale le putem apropia, la Blaga însuși, de «dorul» lăuntric al omului, într-o lume înțeleasă de el ca «totalitate», ca «întreg»"[38]. Autorul *Spațiului mioritic* acordă „dorului" o funcție cognitivă asupra însuși infinitului : „Dorul este un organ de cunoaștere a infinitului"[39], iar în mitul său poetic — mit modern, dar cu adînci rădăcini folclorice, în toposul rural autohton — „dorul" devine „una din modalitățile fundamentale, «totalizatoare» în alcătuirea lumii, în structura mai generală a mitului antropogonic"[40].

„Dorul" stăruie într-o mare varietate de contexte și simboluri și în universul liric al celui care a creat *La curțile dorului* (1938), iar în poezia sa postumă întîlnim chiar două piese (*Dorul-dor* și *Cîntecul obîrșiei*) edificate integral pe acest „motiv" liric folcloric, purtător al unui profund fior poetic românesc. În această preluare poetică cultă a „dorului" se menține semantica sa originară, din poeziile noastre populare, unde „adesea dorul nu e cîntat prin intermediul obiectului spre care e orientat (iubita, casa, familia, peisajul); dorul e cîntat pentru el însuși, ca stare aproape fără obiect, ca stare al cărei obiect e oarecum refăcut sau numai discret atins. Cu alte cuvinte dorul se transformă adesea dintr-o stare subiectivă în obiect liric. [...] În realitate nu e vorba atît de o personificare, cît de o «ipostazare» a dorului"[41]. Așadar, pentru poetul *Spațiului mioritic*, „Tîlcul florilor nu-i rodul, / tîlcul morții nu e glodul. / Tîlcul flăcării nu-i fumul, / Tîlcul vetrei nu e scrumul. / Tîlcul frunzei nu e umbra, / tîlcul toamnelor nu-i bruma, / *dar al drumului e dorul* (sublinierea noastră, I.A.), / tîlcul zorilor e norul, / ducăușul, călătorul" (*Tîlcuri*), „dorul" fiind metamorfozat „dintr-o *atitudine* față de lume într-o *imagine* despre lume"[42], precum în lirica populară. Ca tîlc al „drumului", „dorul" are, deci, o conotație atitudinală în fața existenței, devine acea „aspirație transorizontică" a existenței umane scurgîndu-se integral spre „ceva". Imaginii cosmice a lumii văzută ca infinitate — performată în *La curțile dorului* („Oaspeți suntem în tinda noii lumini / la curțile dorului. Cu cerul vecini".) — îi corespunde, ca atitudine față de lume exprimată

---

[37] Cf. L. Blaga, *op.cit.*, p. 222.

[38] Cf. E. Todoran. *op. cit.*, p. 315.

[39] Cf. L. Blaga, *Elanul insulei* — aforisme și însemnări —, ediție îngrijită de Dorli Blaga și G. Gană, Cluj-Napoca, Dacia, 1977, p. 206.

[40] Cf. E. Todoran, *op. cit.*, p. 315.

[41] Cf. L. Blaga, *Despre dor*, în *Spațiul mioritic*, în *vol. cit.*, p. 219.

[42] Cf. și E. Todoran, *op. cit.*, p. 315.

https://biblioteca-digitala.ro

de „dor", „Cel mai adînc din doruri", „starea pură a sentimentului transcendenței"[43], „Acela care n-are amintire/și nici speranță, dorul-dor" *(Dorul-dor)*, ce nu se poate defini — deci — decît prin comparare cu sine însuși, cu nimic altceva. Privit tot ca „tîlc" al „drumului", „dorul-dor" ne poartă „pe-un drum / ce dincolo de orice călător / mai are-o prelungire", încît sentimentul acesta — general și etern uman — dobîndește trăsătura distinctivă a infinitului: „Nesfîrșit e dorul-dor, / Bate-n valea tuturor". Așadar, „dorul-dor" „ar fi cea mai profundă dintre suferințele plăcute [...] o suferință la puterea a doua, un chin din care s-a scurs dulceața veninului", poetul trecînd aici „dincolo de granița poeziei de sentiment", căci „meditația stă încă în preajma emoției"[44]. Nu întîmplător poezia *Dorul-dor* figurează în ciclul poetic blagian erotic *Vară de noiembrie*, căci erosul lui Blaga este bipolar, e „un frenetic vitalist și un extatic metafizic", reducîndu-se, în ultimă instanță, „la esență, stare de dor și de alean, aspirație mereu neîmplinită", iar în această profundă dialectică — lirică a „erosului" și a „dorului" — „Eros se transsubstanțializează, ideea erotică rămînînd în cosmos precum rămîne și «dorul-dor»"[45].

Prin acest „dor" „...care n-are amintire / și nici speranță...", „în structura mitului antropogonic, ca mit poetic creat în structura mai generală a mitului folcloric"[46], ne putem situa — într-o viziune mitologică mai largă — în „mitologia memoriei și a uitării"[47], precum mitul lui Orfeu și al Euridicei, revitalizat poetic de Blaga în piesa *Epitaf pentru Euridike* din același ciclu postum erotic *Vară de noiembrie*: „În întunericul meu locuiești / de-atunci ca o stea în fîntînă. / Cînd nicăieri nu mai ești, / ești în mine. Ești, iată, Aducere-aminte, / singur triumf al vieții / asupra morții și cetii". În aceeași viziune mito-poetică „deschisă", sensul „aspirației transorizontice" a „dorului" — ca veșnic „tîlc" al „drumului" — este „La obîrșie, la izvor", deci, — într-o schemă mitico-poetică modernă mai amplă — într-o „nostalgie a originilor", a „prestigiului începuturilor"[48], „pentru *a fi*, în opoziție cu timpul istoric ce *trece*, într-o constelație de simboluri în care lumea se alcătuiește, ca structură topologică, în structura mai generală a mitului antropogonic"[49]: „La obîrșie, la izvor / nici o apă nu se-ntoarce, / decît sub chip de nor. / La obîrșie, la izvor / nici un drum nu se întoarce / decît în chip de dor. / O, drum și ape, nor și dor, / ce voi fi, cînd m-oi întoarce / la obîrșie, la izvor? / Fi-voi dor atuncea? Fi-voi nor?" *(Cîntecul obîrșiei)* În principalele ocurențe lirice blagiene postbelice ale „dorului" *(Dorul-dor, Cîntecul obîrșiei, Tîlcuri)*, din punct de vedere conotativ apare metafora „drumului", iar în *Cîntecul călătorului în toamnă* întîlnim — precum în *Tîlcuri* și *Cîntecul obîrșiei* — sintagma poetică construită pe aceeași dialectică a „dorului" și a „norului", „dorul" fiind figurat ca un tărîm fierbinte rîvnit, în distihuri cvasipopulare, străbătute de „fiorul metafizic al trecerii și al

---

[43] Cf. *ibidem*, p. 316.

[44] Cf. Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, II, București, Cartea Românească, 1976, p. 133.

[45] Cf. Marin Bucur, *op. cit.*, p. 52.

[46] Cf. E. Todoran, *op. cit.*, p. 317.

[47] Cf. Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*. În românește de Paul G. Dinopol. Prefață de Vasile Nicolescu, București, Univers, „Eseuri", 1978, cap. VII, p. 108—130.

[48] Cf. Mircea Eliade, *Prestigiul magic al „originilor"*, în *vol. cit.*, cap.. II, p. 21—37.

[49] Cf. E. Todoran, *op. cit.*, p. 316.

https://biblioteca-digitala.ro

călătoriei, al nostalgiei cosmice ca în *La curțile dorului*, acest murmur de lacrimi și de izvoare, neliniștea ca o boală de zări nouă", „în cadența și în spiritul liricii populare"[50]; „Mi-au secat pleoapele / și-n inimă apele.// Doar cînd urc poenele / mi se-ncarcă genele // subt amiaza fierului / de picurii cerului. // Pling spre zarea dorului / cu lacrima norului".

„Dorul" capătă o conotație adesea erotică, chiar fără a fi numit ca atare în textul poetic blagian — precum în contextul liricii noastre populare —, apelîndu-se, în schimb, la metafora „drumului", revelatoare, și a „focului", respectiv a arderii: „Ziuă verde. Duh de nuc. / Toate drumurile duc / unde-i raiul vîntului, / dragostei, cuvîntului. / Toate drumurile duc / către Joia focului / spre amiaza locului, / unde arde patima, / unde cîntă lacrima" *(Toate drumurile duc)*. Prin urmare, „Eros are o funcție totalizatoare a universului, ca «foc» în «inima» universului, prin care toate «ard», în imaginea folclorică a «elementelor», reprezentate după gîndirea mitică arhaică într-o unitate cosmică"[51]. „Dorul" erotic devine o „supremă ardere", determinată de acea stihie intitulată sugestiv „Joia focului", în acordurile orfice ale întregului cosmos: „Dacă lumina ar cînta / vărsîndu-și puzderia, / noi am vedea cum cîntecul / consumă materia" *(Suprema ardere)*. „Dorul"—în varianta sa cea mai arzătoare, erotică — este mai ales „dor de pereche", care reușește să animizeze „mineralul" uman, „magmă terestră", „metalul în febră", fiind, în ultimă instanță, dorul cosmic de unitate, „ca structură a mitului antropogonic", „într-o viziune ale cărei sensuri primitive erau incifrate în miturile naturii, transmise în imaginea poetică în forma mitului erotic"[52]: „Murmură dor de pereche. / Patima cere răspuns. / Ah, mineralul în toate / geme adînc și ascuns // ... Margine-mi este argila, / lege de-asemenea ea. / Sînt doar metalul în febră, / magmă terestră, nu stea" *(Noapte la mare)*. Așadar, „dorul de pereche", erotic prin excelență, este unul „solar", învăpăiat, anotimpul său preferat fiind cel estival, senin, senzual, pe care poetul *Verii de noiembrie* dorește să-l prelungească în chiar „toamna" vieții: „Solar e tîlcul ce tu știi oricînd / atîtor lucruri să-mprumuți. / .../ O, lumea e albastră haină / în care ne cuprindem, strînși în taină, / ca vara sîngelui să nu se piardă, / ca vraja basmului mereu să ardă" *(Vară de noiembrie)*.

Pentru a exprima ideea lirică a funcției cosmice a erosului, Blaga apelează — în mitul său poetic — la simbolul germinativ al „semințeî" mirabile, prin care se actualizează liric virtuțile feminine (fertilitate, naștere), devenite principii cosmico-erotice, căci în arhaicele mituri ale popoarelor însuși Pămîntul era privit ca o femeie (*Geea*, *Terra* etc.): „Diafane semințe înaripate / pe invizibile fire, / zburau peste noi — din veac în altul / purtate. / Așa ne încearcă îndemn cîteodată / spre crudă, spre sacră uimire. / ...// Văzduhul semințe mișca / spre ținte doar undeva-n mituri / întrezărite" *(Văzduhul semințe mișca)*.

„Iubirea", „dragostea", sentimentele cele mai intens trăite de poetul creator al revelatoarei metafore, profund erotice, *Vară de noiembrie* (care prelimină un întreg ciclu poetic postbelic blagian), sînt cîntate în amurgul vieții — precum dragostea în folclorul nostru — ca însăși viața umană,

[50] Cf. Marin Bucur, *op. cit.*, p. 54.
[51] Cf. E. Todoran, *op. cit.*, p. 325.
[52] Cf. *ibidem*, p. 346—347.

https://biblioteca-digitala.ro

într-o autentică dialectică a „erosului" și a „tanatosului", revelîndu-și și latura terestră, perisabilă, cînd totul devine, așadar, numai „aducere-aminte", într-o viziune mitică mai complexă a „mitologiei memoriei și a uitării" (M. Eliade) : „Dragostele mele bune / cum le-a măcinat pămîntul ! / Cum pieriră pe subt iarbă / frumusețea și cuvîntul. / Dragostele mele rele, / cîte au căzut din ele ! / Dragostele bune, rele, / ce-a rămas sub glii din ele ? / Țărnă numai și inele" *(Cîntecul vîrstelor)* ; „În iubire nimeni, nimeni / nu-și ține cuvîntul. / Veșnic strîns îmbrățișat / te-a ținea numai pămîntul" *(Cîntare vîntului)*. Totuși, în universul poetic blagian erosul tînjește, la vîrsta senectuții, la o „primăvară" perpetuă a sufletului său, nostalgia dominantă exprimată în lirica acestei etape, încît în mod semnificativ ni se pare că ciclul său erotic postum *Vară de noiembrie* se sfîrșește cu poezia *Primăvară* : „A cunoaște. A iubi. / Înc-o dată, iar și iară, / a cunoaște-nseamnă iarnă, / a iubi e primărară. // . . .// Înc-o dată, iar și iară, / a iubi e primăvară". „Prin doruri" sînt întrezărite în vis „pădurile" latente încă în „pulberi aurii", ca o speranță a perpetuării existenței naturale și umane *(Risipei se dedă florarul)*. Prin modul concepерii și exprimării imagistice a „dorului" erotic în pragul amurgului, lirica postumă a lui Blaga se aseamănă cu cea a lui Arghezi în privința naturismului panteistic senzual : „Numai astfel vădindu-te / cu gleznele tu să desmierzi, /alte dăți, buruieni și pietre și ierburi. / Poartă-ți, tînără, adevărul / pe unde se-nalță aracii, / prin vie, căci numai așa / te pot vedea și copacii / clipind din pleoapele verzi" *(Păan pentru o tînără* — Întruchipare în lut de Romul Ladea —). Prin aceasta se vădește încă o dată natura etern și specific umană a „dorului", pe care nu-l încearcă alte făpturi decît cele care reușesc să-l ipostazieze — ca în poezia noastră populară — în obiect liric ca atare, în imagine a lumii : „Toate stau la locul lor, / stă păianjenul în plasă / ca-ntr-o lume de mătasă. / Nu-l încearcă nici un dor / din ocolul lui să iasă" *(Inscripție pe-o casă nouă)*.

Conceptul de „dor" dobîndește și o interesantă, inedită conotație creativă în contextul unei poezii ce se dorește a fi o concisă „artă poetică", „dorul" fiind echivalat aici cu o „tăcere" profund semnificativă, specific metaforico-poetică : „Ei tac ca roua. Ca sămînța. Ca un dor. / Ca apele ei tac, ce umblă subt ogor, / și-apoi sub cîntecul privighetorilor / izvor se fac în rarișite, izvor sonor" *(Poeții)*.

În abordarea liricii blagiene postume din perspectiva stilisticii propriu-zise, lingvistice, a limbajului poetic ca atare, vom ține seama de faptul că autorul *Mirabilei semințe* „n-a avut niciodată sentimentul performanței prozodice", pentru poezia sa căpătînd valoare numai „modelul prozodic popular", „singurul model formal asumat vreodată de poet", „singurul model metric la care a recurs mereu"[53]. De asemenea, admițînd constatarea că „în genere folclorul îndeplinește în cadrul operei lui Blaga, sub latură formală, trei funcții : element disparat de construcție ; procedeu de realizare artistică ; structură prozodică", nu vom împărtăși ideea concluzivă a aceluiași exeget al operei blagiene, conform căreia „ajuns la vîrsta armonioasei împliniri . . .", „După atîtea încercări, se pare că Blaga își întărește definitiv convingerea că rodnice pentru poezie sînt

[53] Cf. Șt. Aug. Doinaș, *op. cit.*, p. 33.

https://biblioteca-digitala.ro

doar miturile și metaforele populare", fiind „poate singura latură prin care prezența folclorului cunoaște o continuă ascendență în opera sa"[54]. Aceasta deoarece cel puțin în creația poetică din ultima parte a vieții sale — care face obiectul studiului nostru — întîlnim numeroase „procedee folclorice de realizare artistică", adică exact „dovada cea mai grăitoare a adîncimii penetrației filonului popular în țesătura poeziei blagiene", „poate mai mult decît mimarea diverselor forme prozodice populare" — după opinia aceluiași cercetător —, care ilustrează „procedeele" respective și prin piese lirice din ultima perioadă de creație poetică a lui Blaga.

Evidențierea numeroaselor trăsături stilistice de sorginte folclorică, recurente în lirica blagiană postbelică, și îndeosebi a celor de sintaxă poetică populară — între care „În ultimele cicluri este mai evidentă cadența versului popular, ca semn al unei integrări stilistice programate în matricea stilistică folclorică, după regula «anonimatului clasic»[55]", „mișcarea ritmică populară" fiind „poate semnul cel mai izbitor al izvorului folcloric . . ., o dovadă a cunoașterii rafinate a poeziei populare"[56], iar „fiorul metafizic al trecerii și al călătoriei, al nostalgiei cosmice . . ., acest murmur de lacrimi și de izvoare, neliniștea ca o boală de zări nouă" fiind transpuse tot „în cadența și în spiritul liricii populare"[57] — confirmă concluzia justă a poetului eseist Ștefan Aug. Doinaș că „De la «În marea trecere» pînă la ultimul ciclu de versuri Blaga utilizează folclorul cu o consecvență desăvîrșită și cu variații minime, toate procedeele obișnuite ale folclorului fiind folosite rînd pe rînd"[58], multe dintre aceste „procedee" putînd fi ilustrate și cu exemple din ultimele cicluri poetice blagiene. De asemenea, și la nivelul stilistic propriu-zis, al textului poetic ca atare, sînt evidente mutațiile petrecute în universul ideatic și imagistic al liricii blagiene de după Eliberare, în care, „. . .inundat acum de rezultatele observației directe asupra realității înconjurătoare, metaforele sale transfigurează realul și concretul cu o modalitate prozodică simplă, adeseori împrumutată folclorului", ineditul volumului de *Poezii* (1962) constînd nu doar în „prozodia folclorică șlefuită cu grijă" sau în „simplele elemente care circulă în creația populară în mod curent" : „E vorba de o schimbare de atitudine și de viziune filozofică. Dacă altădată Blaga căuta în folclor mai cu seamă speciile și miturile pretabile la interpretări agnostice, . . ., și la sporirea «misterului» din lucruri și ființe, de data aceasta el se orientează spre substanța realistă a producțiilor anonime, spre sensurile lor luminoase, țîșnite din viața autentică"[59]. Așadar, structura poetică de suprafață presupune — și în cazul poeziei blagiene contemporane — o structură lirică profundă, ideatică, atitudinal-filozofică, iar unele tălmăciri blagiene „din lirica universală" — efectuate în aceeași ultimă parte a vieții sale, cînd compune și versurile volumului de *Poezii* (1962) — nu fortuit, ci foarte semnificativ par „nu numai un exercițiu de virtuo-

---

[54] Cf. I. Oprișan, *op. cit.*, p. 211 ; 222.

[55] Cf. E. Todoran, *op. cit.*, p. 182—183.

[56] Cf. N. Nicolescu, *Elemente folclorice în poezia lui Blaga*, în „Ateneu", V (1968), nr. 7(48), p. 13.

[57] Cf. Marin Bucur, *op. cit.*, p. 54.

[58] Cf. *op. cit.*, p. 34.

[59] Cf. Ion Dodu Bălan, *Introducere* la Lucian Blaga, *În marea trecere. The Great Transition*, București, Ed. Eminescu, 1975, p. 6—16.

https://biblioteca-digitala.ro

zitate, dar și un exemplu de magistrală folosire a metricii populare în exprimarea unei idei poetice de care numai Eminescu (în *Ce te legeni..* și *Revedere)* mai era capabil"[60].

Prima „funcție" a folclorului în cadrul operei poetice — în speță postbelice — a lui Blaga, la nivel formal, aceea de „element disparat de construcție", nu reprezintă încă decît un loc comun în creația literară, respectiv poetică, în textura limbajului poetic al unor numeroși autori ai literaturii naționale — chiar fără să se fi hrănit profund sau măcar să aibă tangențe cu creația și arta noastră populară —. Așadar, recurența unor simpli termeni taxinomici folclorici și folcloristici, nume de diverse genuri, specii, personaje, recuzită etc. folclorice, formule mai mult sau mai puțin ajustate în raport cu originarul folcloric etc. nu poate decît — cel mult — să evoce palid sau să accentueze, fără a reuși însă să recreeze atmosfera sau spiritul, modelul folcloric la nivelul creației, respectiv al poeziei culte. Asemenea elemente de construcție iau, în general, forma „aluziei" folclorice[61] — frecventă îndeosebi în dramaturgia lui Blaga — și nu constituie încă un argument al „transsubstanțierii estetice" a culturii populare, dovedind cel mult un anume grad de familiaritate a autorului cu universul acestei culturi. Astfel, putem identifica în lirica blagiană postbelică titluri sau versuri pomenind numele unor genuri sau specii folclorice, în cea mai generală sau figurată accepție, fără a ne fi introdus — de fapt — în substratul autentic folcloric al acestei lirici de amurg a poetului *Mirabilei semințe* și al *Verii de noiembrie* : „Iunie este / Verde poveste" *(Iarbă)* ; „Ca un haiduc eu umblu prin legendă" *(Drum de toamnă)* ; „ca vraja basmului mereu să ardă" *(Vară de noiembrie)* ; „Balada fiului pierdut" ; „scriu în rune o poveste" *(Descîntec)* etc.

Între „elementele" de construcție poetică blagiană — de natură folclorică — mai relevant pentru contactul tot mai intim al poetului cu limba și poezia populară devine lexicul său poetic ca atare, care conține adesea termeni populari, de limbă orală, uneori chiar locali, regionali : (a) „adăsta" *(În fața unei statui a Sfîntului Gheorghe)* ; „zodie" *(Fîntînile)* ; „bălaur", „coclaur" *(În fața unei statui a Sfîntului Gheorghe)* ; „s-a stîns *(Ulciorul)* ; „jivine" *(Suflete, prund de păcate)* ; „alean" *(Alean și amintiri ce torc)* ; „țărnă" *(Catrenele fetei frumoase)* ; „rariște" *(Poeții)* ; „zariște" *(Cîntecul călătorului în toamnă)* ; „mulcom" *(Suprema ardere)* ; „obîrșie" *(Cîntecul obîrșiei)* ; „ornicul" *(Calendar)* ; „colnic" *(Ceas de vară)* ; „iezerul" *(Cerbul cu stea în frunte)* ; „țundra" *(Cărăbușul de aramă)* ; „Prier", „suratelor" *(Caut nume)* ; „izvòrniță", „țărmure" *(Mirabila sămînță)* ; „muntăriță", „tulnic" *(Drum de toamnă)* etc. Lexicul poetic blagian cuprinde însă și numeroși termeni culți, neologistici, uneori chiar în același context al termenilor populari orali, ceea ce — și la acest nivel — creează impresia că în lirica lui Blaga, în speță postbelică, „apropierea și depărtarea de folclor lucrează simultan asupra conștiinței noastre"[62] : „Ard mulcom lumînările / de ceară în sfești. / Un tîlc s-alege sibilin / prin umbrele veșnice" *(Suprema ardere)*. Tot din stratul popular oral, rural, al limbii, sînt transferate în limba poeziei lui Blaga și unele sintagme

[60] Cf. Al. Piru, *Varia. Preciziuni și controverse*, București, Ed. Eminescu, 1972, p. 338.
[61] Cf. I. Oprișan, *op. cit.*, p. 212.
[62] Cf. Șt. Aug. Doinaș, *op. cit.*, p. 35.

https://biblioteca-digitala.ro

precum acestea : „te ia cu iureș", „e mai lesne" *(Cărăbușul de aramă)* ; „(pierdut adăstînd) într-o rînă" *(Pĕan pentru o tînără)* ; „mă ține locului" *(Sălcii plîngătoare)* ; „cum le-a măcinat pămîntul !" *(Cîntecul vîrstelor)* ; „Ciulindu-și urechile" *(Cerbul cu stea în frunte)* ; „Vremea prieste", „Mintea să-mbete" *(Iarbă)* etc.

De la nivelul preluării lexicale și sintagmatice din materialul limbii și al poeziei populare se trece — în opera lui Blaga — și la preluarea unor versuri folclorice ca atare, la ceea ce s-a numit „citarea", „citatul folcloric" sau „colaje" de versuri populare[63], pe care o putem socoti ca prim, elementar mod de „valorificare" a tezaurului creației populare în aceea cultă, folosit îndeosebi în proză și teatru. La Blaga acest procedeu este utilizat în primul rînd în teatrul său (în creația postbelică *Anton Pann* : „Noaptea vine pînă-n Schei / Dă mîndruțelor cercei. / Și la una-i spune-n șoaptă, / La căldură, noaptea toată : / Cine ți-a mai da cercei, / Să se spînzure ca ei !"), însă în poezie apare mult mai rar și aproximativ. În lirica blagiană postumă „citatul folcloric" propriu-zis, nud, a fost atestat o singură dată și nu spre a crea sau a intensifica o atmosferă folclorică, ci tocmai spre a concentra imagistic „o complexă împletire, exprimată însă cu simplitate folclorică, a sentimentului iubirii cu cel al naturii, simțite prin imaginea poetului popular"[64], devenind — prin urmare — „însuși pretextul și suportul poeziei"[65] : „Într-un lan pe un colnic / cîntă singur un voinic. / «Stă mîndra la sărutat / ca spicul la secerat». // Cîntă singur un voinic / într-un lan pe un colnic, / și nu știe cît de-adînc / taie-n inimă pe cîmp / un cuvînt de unul spus — / altora pe vînt adus" *(Ceas de vară)*. Deci, nu este vorba de atît de multul utilizat pînă la vulgarizare „citat folcloric" în epoca imediat postbelică în poezia cultă română, cînd se practica programatic inspirația populară și cînd acest mod facil a compromis chiar uneori „valorificarea" filonului folcloric în poezia noastră de atunci. Demn de remarcat este faptul că în perioada respectivă poeți ca Arghezi, Blaga, Barbu, Voiculescu, E. Botta etc. — care se nutriseră deja din sevele poeziei populare — își mențin mai vechea lor atitudine creativă în raport cu folclorul, neîncadrîndu-se în curentul general al vremii, baladesc în special (teoretizat și promovat îndeosebi de M. Beniuc).

Între procedeele propriu-zis folclorice de realizare artistică poetică în lirica blagiană — acelea care dau adevărata măsură a „transsubstanțierii estetice" culte a poeziei populare, mai mult decît simplele „elemente" folclorice izolate de construcție sau decît adoptarea și adaptarea, „prelucrarea" unor structuri verbale prozodice populare — amintim, mai întîi, acele formule, turnuri specifice poeziei și cîntecului popular, în rîndul cărora se detașează clasicul și arhicunoscutul „frunză (frunzuliță, foaie) verde . . ."[66], constituit mai ales ca vers de evocare, sugerare a unei

---

[63] Cf. *ibidem*, p. 34.

[64] Cf. George Ivașcu, *Un cuvînt înainte* la Lucian Blaga, *Poezii*, București, E.P.L., 1962, p. 13.

[65] Cf. I. Oprișan. *op. cit.*, p. 213.

[66] Vezi B. P. Hasdeu, *Frunză verde. O pagină pentru istoria literaturei române*, în „Columna lui Traian", a. IV (1873), p. 240—243, republicat în vol. B.P. Hasdeu, *Studii de folclor*. Ed. îngrijită și note de N. Bot. Prefață de Ov. Bîrlea, Cluj—Napoca, Dacia, 1979, p. 37—54.

https://biblioteca-digitala.ro

anumite atmosfere sau — ca și în folclorul versificat — utilizat din necesități pur formale, prozodice. Dacă în poezia interbelică blagiană această formulă poetică, prin excelență folclorică, apărea tocmai în versurile unor poezii vădit „folclorice" prin ritm, atmosferă etc. : „Frunză verde, dragele" *(Coasta soarelui)* ; Frunzuliță ram de laur" *(Fetița mea își vede țara)* ; „Frunza verde-Fiul Omului?" *(Alesul)* etc., în lirica postbelică ea se rafinează prin noi asociații imagistice și ideatice, prin parafrazare, încît abia mai este recognoscibilă: „Ziuă verde. Duh de nuc. / Toate drumurile duc / unde-i raiul vîntului /, dragostei, cuvîntului" *(Toate drumurile duc)*.

Ritmul — cadența versului popular adoptată în poezia cultă blagiană — a fost deja recunoscut drept cel mai elocvent semn al prezenței rădăcinilor folclorice în structura poetică verbală, propriu-zisă, a liricii blagiene, al unei conștiente integrări în „matricea stilistică" folclorică, sugerînd acea curgere legănată pe care poetul cult o vedea în poezia populară și la Eminescu performînd aceeași profundă „matrice stilistică" etnic românească („simbol al unui anume melancolic sentiment al destinului, ritmat interior ca o alternanță de suișuri și coborîșuri"[67]) :

„Dragă-mi este dragostea,
bîntuită de sprîncene,
de sprîncene pămîntene,
lungi, pieziș-răsăritene.
. . . . . .

Dragostea ne-o ține zeii,
să ne-nc înte funigeii
ca urzeala inului,
firele destinului".
(Catrenele dragostei)

De asemenea, tot cu ajutorul ritmului liricii populare este transpus — la nivel stilistic-prozodic — „fiorul metafizic al trecerii și al călătoriei", în acea „poezie a aleanului, a cîntecului de plecare"[68] :

„Mi-au secat pleoapele
și-n inimă apele.
subt amiaza fierului
de picurii cerului.

Doar cînd urc poenele
mi se-ncarcă genele
Plîng spre zarea dorului
cu lacrima norului".
(Cîntecul călătorului în toamnă)

Ca procedeu stilistic inedit folcloric putem să aducem în discuție acel tip rar de rimă, constatat pentru prima oară la Blaga în legătură cu folclorul de către Al. Dima, constînd în „împerecherea sau alternarea a două substantive, adjective sau adverbe substantivizate la persoana a III-a plural, feminin, forma articulată"[69]. Această rimă, identificată și la Eminescu, își vădește profunda consonanță cu spiritul creației anonime numai la nivelul unei structuri de adîncime — fiind întîmplător atestată în colecțiile noastre de poezie populară —, generînd „senzația de vechime, de hieratic și solemnitate" : „. . . / opaițul cu *toartele*, / pentru vieți ce vor veni, / dar și pentru *moartele*" *(Suprema ardere)*. Acest tip de rimă își revelează efectul său estetic deosebit și în poezia blagiană postbelică, îndeosebi în piesa *Cerbul cu stea în frunte* din ciclul *Mirabila*

[67] Cf. L. Blaga, *Trilogia culturii*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1944, p. 321.

[68] Cf. Marin Bucur, *op. cit.*, p. 54.

[69] Cf. I. Oprișan, *op. cit.*, p. 215.

https://biblioteca-digitala.ro

sămînță, construită aproape exclusiv pe o astfel de rimă inedită, care în acest context prezintă și conotații ondulatorii, sugestii ce țin de însuși ritmul specific „spațiului mioritic" :

„Nu-l mișcă știutele
cringuri cu ciutele.
Cărarea cu urmele,
iezerul, umbrele,
nu-l cheamă. Copitele
sfarmă ispitele.
Prin ceață cînd lunecă
zări el adulmecă,
nu apropiatele,
ci depărtatele.

Ciulindu-și urechile
prinde străvechile
rotiri, sus, de tulbure
foc și de murmure.

Și-aude, subt naltele,
unele, altele :
erele, sferele".

La nivelul prozodiei de sorginte populară a fost identificat și „finalul de vers dactilic cu rezonanță aparte"[70], atestabil și în versificația liricii contemporane a lui Blaga, demonstrînd faptul că în „săltărețele dactile" *(Eminescu)* se poate transpune și o ideatică poetică gravă, adîncă, meditativă :

„Plîng spre zarea dorului
cu lacrima norului" ;
(Cîntecul călătorului în toamnă)

„Prin vuietul timpului
glasul nimicului

Prin zvonul eonului
bocetul omului" ;
(Ce aude unicornul)

De asemenea, mai rar, sînt atestate și alte trăsături stilistice prozodice ținînd de arsenalul versificației populare, precum : — versul compus din două elemente — separate de o cezură —, segmente care pot fi și de dimensiunea unor scurte propoziții :

„A cunoaște. A iubi.
— — — — — — — —
A iubi — aceasta vine"
(Primăvară) ;
„Ziuă verde. Duh de nuc.
. . . . . "
(Toate drumurile duc) ;

„. . . . . .
e cenușa, e cenușa".
(Greerușa) ;
„Mire-te, dezmire-te"
(Inima pădurii).

— dialogul care leagă între ele mai multe versuri :

„Care-i drumul, ce te-ndeamnă?
A cunoaște — ce înseamnă?
A iubi — de ce ți-e teamă
printre flori și-n mare iarbă?"
(Primăvară)

[70] Cf. Șt. Aug. Doinaș, *op. cit.*, p. 34.

https://biblioteca-digitala.ro

În ceea ce privește sintaxa poetică, aceasta împrumută unele procedee folclorice :

— repetițiile (îndeosebi după model ternar la nivelul versului) :

„Sapă frate, sapă, sapă, / pînă cînd vei da de apă. / . . ./ Sapă numai, sapă, sapă, / pînă dai de stele-n apă" *(Fîntînile)* ;

„Înc-o dată, iar și iară, / a iubi e primăvară" *(Primăvară)* ;

„e cenușa, e cenușa" *(Greeruța)* etc.

— repetiția integrală a unui vers (a unor versuri) sau a unor frînturi inițiale de versuri, în corpul unei piese lirice, creînd o formă mai complexă a acesteia, cu efecte de simetrie în structura unor poezii, făcînd tranziția spre paralelism și chiar devenind autentice paralelisme poetice de tipuri diferite sau anafore, ca procedeu de compoziție, de închegare a unei structuri poetice unitare :

„*Toate drumurile duc*
unde-i raiul vîntului,
dragostei, cuvîntului.
Toate drumurile duc
către Joia focului
spre amiaza locului,
unde arde patima,
unde cîntă lacrima".
(Toate drumurile duc) ;

„*A iubi — aceasta vine*
tare de departe-n mine.
A iubi-aceasta vine
tare de departe-n tine."
(Primăvară)

„*Tîlcul* florilor nu-i rodul,
tîlcul morții nu e glodul.
Tîlcul flăcării nu-i fumul,
tîlcul vetrei nu e scrumul.
Tîlcul frunzei nu e umbra,
tîlcul toamnelor nu-i bruma,
. . . . . ."
(Tîlcuri) ;

Uneori numai se împrumută, într-o anumită secvență a poeziei, schema specifică paralelismelor poetice de sorginte folclorică :

„*Nume* dulci și *nume*-amare
mulcome sau sunătoare
le culeg din ceas, din cale,
nume multe cum sînt ale
florilor, suratelor :
arderea păcatelor".
. . . . . .
(Caut nume)

O coordonată stilistică — de factură prozodică — a poeziei lui Blaga din totdeauna, dar și de după Eliberare, o constituie adoptarea tiparelor prozodice ale anumitor genuri sau specii poetice folclorice. Astfel, acum întîlnim în lirica blagiană foarte frecvent „cîntecul", „înrudit puternic cu doina de despărțire, de dor și de dragoste", luînd forma liedului atît de mult cultivat mai înainte (ca, de exemplu, în *Belșug* din vol. *La curțile dorului*, 1938), însă în ultima sa creație poetică arătîndu-se „totuși surprinzător de înnoit și de tînăr"[71], creîndu-se impresia reală

[71] Cf. Ion Dodu Bălan, *loc. cit.*, p. 6—16.

https://biblioteca-digitala.ro

că „Doina populară se topește în lirica lui Blaga într-o perfectă armonie”[72] :

„Dragostele mele bune
Cum le-a măcinat pământul !
Cum pieriră pe subt iarbă
frumusețea și cuvîntul.
Dragostele mele rele,
cîte au căzut și ele !
Dragostele bune, rele,
ce-a rămas sub glii din ele?
Țărnă numai și inele”.
(Cîntecul vîrstelor)

De asemenea, Blaga a fost totdeauna atras și de efectul magic al vocabulelor sintagmate după tiparul „descîntecelor”, „vrăjilor, farmecelor și desfacerilor” (Sim. Fl. Marian) — al incantațiilor, în general —, creîndu-se acel fior specific „ce străbate toată firea invocată”[73] : *Îndemn de poveste*, *Vrajă și blestem* etc. În lirica sa postbelică, chiar dacă nu mai apar poezii structurate integral pe tiparul unei incantații propriu-zis folclorice (precum *Îndemn de poveste* din vol. *Nebănuitele trepte*, 1943), apelîndu-se mai ales la o „prelucrare” prin parafrazare, găsim totuși un caz de „incantație” cultă — în sensul cel mai general, figurat —, de efect estetic deosebit, la care contribuie din plin — prozodic și sintactic vorbind — și formele superioare, rafinate, ale repetiției de sorginte folclorică (paralelismul poetic, anafora) :

„Mire-te, desmire-te
zilele pădurii,
zile ale facerii,
zilele răsurii.
Mire-te, desmire-te
cîntecul făpturii,
locul unde toate cresc,
inima pădurii”.
(*Inima pădurii*)

Mire-te, desmire-te
văile răsurii,
cari vădesc miresmele,
mîndrele și nurii.

Efectul produs asupra lectorului, la toate nivelele de receptare, de această „incantație” blagiană, este de „vrajă verbală” care „atinge eufonii inegalabile, ca un clocot limpid de seve”[74]. Tot un fel de „incantații” — „exorcizante despre iubire” — cu rezonanțe folclorice evidente va mai compune Blaga în ultima parte a vieții sale, reușind să configureze liric o adevărată „metafizică a dragostei”[75] : „Dragă-mi este dragostea / care face stea și stea / din pămînturile noastre — / prin poienile albastre. // Sîngele își știe visul. / Dragă-mi este dragostea / cu-nălțimile și-abisul / și cu ce mai are-n ea. // Dragă-mi este dragostea — / locului nu pot s-o țin, / căci frumsețea ei dispare / în frumsețile-i ce vin” *(Catrenele dragostei)*. Într-un poem intitulat *Descîntec* (ciclul *Vară de noiembrie)* foarte vag se mai evocă specia folclorică originară ca atare, mai mult prin acele improvizări narative, creîndu-se — într-un fel de „descîntec” „al devenirii” — „*imaginile* despre lume prin care poetul, în *atitudinea* față de lume, ajunge

[72] Cf. Marin Bucur, *op. cit.*, p. 54.
[73] Cf. Ov. Birlea, *loc. cit.*, p. 63.
[74] Cf. Șt. Aug. Doinaș, *op. cit.*, p. 35.
[75] Cf. Marin Bucur, *op. cit.*, p. 50.

https://biblioteca-digitala.ro

la descoperirea originarului «în tipare de la mume» (goetheene), în care lumea s-a ivit, prin coincidența contrariilor în eterna ei întoarcere"[76]: „Crească anul rod de bine, / să ne-aline tot aleanul. / Ne resfețe ale sorții / și-ale filei două fețe. // Ale sorții și-ale filei: / focul zilei, roua nopții. / În tipare de la mume, / scriu în rune dulci-amare / despre tine și otravă, / despre slavă și albine" *(Descîntec)*. Chiar dacă noua lirică a lui Blaga nu mai oferă prea multe piese organizate prozodic pe tipare folclorice propriu-zise — în speță, ale incantațiilor, cultivate îndeosebi în poezia sa anterioară — este totuși încă persistentă senzația de atmosferă folclorică, generată îndeosebi „prin contopirea imaginilor de fabulos popular în substanța versului" său[77], încît pentru o bună parte a noilor sale poezii se adeverește intuiția pătrunzătoare a lui G. Călinescu: „Versurile trebuiesc repetate ca descîntecele, pînă ce duhul ni se risipește anonim pe deasupra lanurilor și heleșteelor"[78].

Astfel, în scheme metrico-poetice construite prin diversele procedee folclorice de creație artistică — analizate anterior — Blaga își exprimă organic, firesc, propria-i gîndire poetică, precum în *Greerușa*, unde se exprimă o trăire caracteristică — în general — amurgului vieții, și anume acea mioritică înseninare dinaintea sfîrșitului „marei treceri", obștesc final marcat imagistic prin cuvîntul „cenușa" — „derivînd din mistica luminii, atitudinea tipică a tinereții sale poetice"[79] —, care subliniază liric echivalența sfîrșitului cu o eliberare, „o ieșire de sub povara timpului"[80]: „. . .Greul cel mai greu, mai mare / fi-va capătul de cale. / Să mă-mpace cu sfîrșitul / cîntă-n vatră greerușa: / Mai ușoară ca viața / e cenușa, e cenușa".

În ceea ce privește acea ultimă „funcție"a folclorului în creația poetică a lui Blaga — la nivel formal —, de „structură prozodică populară" adoptată, „marea «descoperire» a poetului din pragul maturității, căreia-i datorăm probabil așa de extinsa solicitare a filonului folcloric după 1930"[81] în poezia creatorului *Spațiului mioritic*, ar fi acel „distih cvasipopular"[82], destul de frecvent în structura prozodică lirică blagiană postbelică. Specifică în special cîntecului liric, ocurența „distihului cvasipopular" în poezia lui Blaga duce la escamotarea diferențelor formale dintre diversele specii lirice prozodice, ceea ce va fi și determinat, probabil, terminologia taxinomică folclorică atribuită de poet unor poezii ale sale (*Descîntec*, *Cîntecul . . .*, *Colindă*, *Legendă*, *Vrajă și blestem* etc.). Totuși, această structură prozodică va dovedi că nu a îngrădit libera performare poetică a gîndirii și sensibilității autorului, fiind masiv utilizată și în afara poeziilor de vădită „influență" folclorică, uneori chiar alternînd cu clasica

---

[76] Cf. E. Todoran, *op. cit.*, p. 348.

[77] Cf. N. Nicolescu, *loc. cit.*, p. 13.

[78] Cf. articolul *Lucian Blaga*, în „Gîndirea", a. VIII (1928), nr. 2, februarie, p. 81.

[79] Cf. Șt. Aug. Doinaș, *op. cit.*, p. 35.

[80] Cf. Marin Bucur, *op. cit.*, p. 54.

[81] Cf. I. Oprișan. *op. cit.*, p. 216.

[82] Cf. Vladimir Streinu, *Versificația modernă*, București, E. P. L., 1966, p. 244, și Ov. Papadima, *Anton Pann, „cîntecele de lume" și folclorul Bucureștilor*, București, E. P. L., 1963, cap. VI, *Cîntecele „populare" din „Spitalul amorului"*.

https://biblioteca-digitala.ro

strofă tradițională, precum în mai înainte citatul *Cîntec al vîrstelor* sau în poezia *Iarbă* :

„Iunie este
Verde poveste.
Iureș sporește.
Iarba mai crește.

Ziua a șasea,
Sîmbăta ierbii.
Crește mătasea,
N-o calcă cerbii.
. . . . . ."

În poeziile *Caut nume*, *Cîntecul călătorului în toamnă*, *Primăvară* (finalul), *Toate drumurile duc* etc. „distihul cvasipopular" devine așa de firesc în desfășurarea firului respectivelor miniaturi lirice, încît iau chiar alură strofică, segmentînd textele poetice în cîteva unități strofice distincte, care creează impresia unor verigi bine șlefuite prozodic, aproape „locuri comune" călătoare, independente, adăpostind — de obicei — o metaforă poetică revelatoare, tipic blagiană :

„Plîng spre zarea dorului
cu lacrima norului".
(Cîntecul călătorului în toamnă)

La sfîrșitul demersului nostru motivic și stilistic asupra creației poetice de după Eliberare a autorului *Spațiului mioritic* și cîntărețului *La curțile dorului* al *Mirabilei semințe*, credem că am reușit să evidențiem cele mai semnificative rădăcini folclorice și mitice autohtone, la toate nivelele, ale creației lui L. Blaga.

RACINES FOLKLORIQUES DANS LA POÉSIE DE LUCIAN BLAGA (II)

Résumé

Cette étude constitue la deuxième partie, concentrée, du troisième chapitre, consacré aux «racines folkloriques et mythiques autochtones» de la création poétique contemporaine (d'après la Libération) de L. Blaga. C'est une partie constitutive de la première section (consacrée à la poésie roumaine actuelle) de notre ouvrage — élaboré dans l'Institut de recherches ethnologiques et dialectologiques de Bucarest — qui se propose d'identifier le substratum folklorique et mythique autochtone de la littérature nationale contemporaine, du point de vue de ses auteurs importants, voire même une possible typologie de la valorisation esthétique de la culture populaire roumaine. Cette seconde partie de l'étude est destinée à élucider la relation entre la philosophie de la culture de Blaga et sa création poétique. Notre démarche continue l'investigation de la poésie de L.Blaga à l'époque du socialisme, du point de vue idéatique-thématique ; l'investigation est complétée et finie par une analyse poétique-stylistique-prosodique.

Finalement, le but de l'auteur est d'identifier les principaux motifs d'inspiration folklorique et «des racines folkloriques» au niveau du langage poétique de la poésie contemporaine de L. Blaga.

https://biblioteca-digitala.ro

MOTIVUL „CHINUL PLANTELOR" ÎN FOLCLORUL ROMÂNESC*

SABINA ISPAS

Dacă fiecare „fragment de viață socială actuală" are în urmă o „imensă stratificare, obiect al unei arheologii sociale"[1], atunci fiecare fapt folcloric — implicit cele aparținînd literaturii populare orale — este alcătuit dintr-o aglomerare ordonată de elemente a căror rețea complicată este dificil de descifrat în urma unei observări superficiale. Un text folcloric (avem în vedere numai textul literar), dincolo de „valoarea estetică" și simultan cu calitatea de a fi „creație literară" este purtătorul și păstrătorul unui set de semnificații și simboluri care s-au depus „stratificat" de-a lungul secolelor în care acesta a fost creat, recreat, transmis, receptat, asimilat. Dincolo de funcția imediată pe care o variantă o are de împlinit în momentul performării sale, ea este purtătoarea pasivă a acestui conglomerat de semnificații pe care le-a înseriat în timp. Variantele naționale prin care un motiv cu răspîndire universală este materializat într-o arie culturală dată încifrează simboluri și semnificații specifice. Căutarea acelor semnificații străvechi este un demers dificil, încărcat de primejdii și imprevizibil.

Motivul narativ cunoscut sub numele de „chinul vegetalelor", indexat în *Motif-Index*[2] K 555.1.1—2 este atestat în literatura populară română în cîteva grupe de variante care aparțin următoarelor specii folclorice : *legenda* fetelor vizitate de strigoi în șezătoare (cunoscută sub numele de „chinul cînepii")[3], *basmul fantastic* în variantă românească

---

* Text pregătit pentru al IX-lea Congres I.S.N.F.R., Bergen — Norvegia.

[1] Ion I. Ionică, *Dealu Mohului. Ceremonia agrară a cununii în Țara Oltului*, Tipografia Bucovina I.E. Torouțiu, [1943], p. 11.

[2] Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*. A classification of narrative elements in folk-tales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends by..., volume four, J-K, Helsinki, 1934, FF Communications, No 109, p. 339.

[3] *Chinul cînepii*, în : „Floarea darurilor", vol. II, nr. 3, 15 aprilie 1907, p. 46—47 ; Virgil Caraivan, *Povești*, București, Editura Librăriei Universale Leon Alcalay, f.a., p. 31—35 ; idem, *La Gura Sobei. Povești și snoave*, București, Editura Librăriei Socec & Co., 1924, p. 29—32 ; *Cînepiștea*, în Elena Niculiță-Voronca, *Datinele și credințele poporului român adunate și așezate în ordinea mitologică* de..., vol. I, Cernăuți, Tipografia Isidor Wiegler, 1903, p. 1080—1081 ; *Vidmele*, *ibidem*, p. 1081—1082.

O subgrupă de texte în care, în cadrul aceleiași înlănțuiri de episoade, lipsește motivul „chinului cînepii", în : *Strigoiul și fata*, în Ion al lui G. Sbiera, *Povești poporale românești*. Din popor luate și poporului date, Cernăuți, 1886, p. 312—314 ; *Strigoiul. Cînepa*, în Elena Niculiță-Voronca, *op. cit.*, p. 1080.

Rev. etn. folc., tom 29, nr. 2, p. 119—130, București, 1984

https://biblioteca-digitala.ro

tip ATh 511 A[4], *descîntecul* de junghi[5] și *cîntecul liric* cu tematică erotică tip B 406[6].

De la început se pot distinge două grupe de preferințe : „chinul cînepii" (K 555.1.1) este atestat în variantele legendei și în cele ale descîntecului, în timp ce „chinul grîului" (K 555.1.2) (cu variante locale extinse la alte plante din care se prepară aluat : porumb, orz, secară)[7] este prezent în variante de basm fantastic și cîntec liric.

Textul legendei relatează cum fetele dintr-un sat (uneori un număr restrîns de fete) hotărăsc să facă o șezătoare de tors „într-o casă pustie, în cîmp", sau „fără știrea flăcăilor". În timpul șezătorilor vin mai mulți flăcăi străini care petrec împreună cu fetele. Una dintre fete (uneori cea mai nevîrstnică) observă că tinerii necunoscuți au picioare „ca ale gîștelor", „au cozile sub laiță", „au copite", semne după care sînt identificați ca fiind strigoi. Alarmate, fetele fug, rămînînd în casă numai una dintre ele, care adormise. (În unele variante două surori fug într-o cînepiște, unde sînt ajunse de strigoi.) Rămasă în puterea strigoilor, fata toarce și povestește, în același timp, „chinul cînepii" — întregul proces agricol și casnic prin care, de la semănat și pînă la țesut, este prelucrată cînepa pentru ca, în final, din materialul astfel prelucrat, să poată fi cusută o cămașă. Cînd fata termină de tors se sfîrșește și povestirea „chinului cînepii", cîntă cocoșii, iar strigoii dispar. (Un subtip al legendei cuprinde uciderea fetei de către strigoi.) Un alt grup de variante românești, care pornesc de la întîlnirea, în șezătoare, a unei fete cu un strigoi sau cu logodnicul mort, se dezvoltă spre tipul ATh B 407 — The Dead Man's Mistress (Flower from the Grave). În economia acestui grup de variante nu este inclus motivul K 555.1.1.[8].

S-au subliniat într-o serie de lucrări unele semnificații rituale ale șezătorii, clăcii și, implicit, ale repertoriilor desfășurate în aceste ocazii[9].

---

[4] *Tăleruș*, în Petre Ispirescu, *Opere*, I, ediție îngrijită, note și variante, glosar și bibliografie de Aristița Avramescu, studiu introductiv de Corneliu Bărbulescu, București, Editura pentru Literatură, 1969, p. 409—411 ; *Bou balan*, în Elena Niculiță-Voronca, *op. cit.*, p. 189—190 ; *Toderică făt-frumos*, *ibidem*, p. 191—193 ; *Ionică Făt-Frumos*, Arhiva I.C.E.D., i. 10699, „din jud. Bîrlad" ; *Mama vitregă*, Arhiva I.C.E.D., i. 10632, com Izverna — Mehedinți, inf. Ion Pantîru, 71 ani, culeg. Aurel Boia ; *Breazu lu Breaz*, Arhiva I.C.E.D., i. 13238, com. Fundu Moldovei — Suceava, inf. Garofina Prundean, culeg. Al. Amzulescu, O. Bîrlea, 1953.

[5] *De junghi*, în Lucia Cireș, Lucia Berdan, *Descîntece din Moldova*. Caietele Arhivei de folclor a Moldovei și Bucovinei, II, Iași, 1982, p. 127, 134, 135, 136—137, 138—139, 176—177 ; *De orbalț*, *ibidem*, p. 134 ; *De gîlci*, *ibidem*, p. 133 ; *Descîntec de junghi*, în Elena Niculiță-Voronca, *op. cit.*, p. 1079.

[6] Sabina Ispas, Doina Truță, *Index motivic și tipologic al liricii orale românești cu tematică de dragoste*, ms. I.C.E.D.

[7] Elena Niculiță-Voronca, *op. cit.*, p. 187—189.

Despre mama plinilor, știma păpușoiului, grîu, secară, diferite informații în aceeași lucrare la p. 174—180. La p. 180—181 se reproduce o legendă despre ursirea grîului și a păpușoiului care este, în esență, motivul „chinului vegetalelor".

[8] *Strigoiul. Cînepa. Poveste*, în Elena Niculiță-Voronca, *op. cit.*, p. 1080, 1196—1197 ; *Floarea de aur*, în Dumitru Stăncescu, *Sora soarelui*, București, Editura Minerva, 1970, p. 246—250 ; *Bancu cu Anicuța*, în Ion Nijloveanu, *Basme populare românești*. Folclor din Oltenia și Muntenia, VIII, București, Editura Minerva, 1982, p. 82—86 ; *La o clacă*, în N.I. Dumitrașcu, *Strigoii. Din credințele, datinile și povestirile poporului român* de..., București, Cultura Națională, 1929, p. 22—26 ; *Cu floarea-n drum*, Arhiva I.C.E.D., mg. 2553 a, Turnu Severin, inf. Anica Iordănescu, culeg. O. Bîrlea, 12, VII, 1963.

[9] Mariana Kahane, Lucilia Georgescu, *Repertoriul de șezătoare — specie ceremonială distinctă*, în „Revista de etnografie și folclor", tom 13 (1968), nr. 4 ; Nicolae Both, *Șezătoarea*

https://biblioteca-digitala.ro

Obicei cu caracter comunitar în societatea tradițională românească, șezătoarea s-a dovedit a avea statutul unei „cete feminine" premaritale, în care tinerele fete erau pregătite pentru viitoarele îndatoriri ce urmau să le împlinească după căsătorie. Cu prilejul șezătorilor se vehicula un repertoriu specializat, care, de cele mai multe ori, avea funcție rituală; multe din ritualurile practicate cu această ocazie aveau ca scop atragerea băieților în șezătoare, se împlineau acte divinatorii pentru aflarea „ursitului" etc.[10]. Față de rolul fetelor, în șezătoare, flăcăii — care și ei dispuneau de ceata lor, constituită cu prilejul altor ceremonii din viața comunitară : colindatul, călușul[11] etc. — erau agenți pasivi, temporar prezenți și implicați marginal în desfășurarea șezătorii.

În calitatea lui de obicei care includea și momente de ritual, șezătoarea dispunea de un anume protocol, care stabilea funcțiile celor ce participau la ea, trebuind să se desfășoare într-un timp și un spațiu bine precizate. Legenda amintită debutează tocmai prin nerespectarea acestor date obligatorii : nu toate fetele sînt chemate să participe la șezătoare, ci numai cîteva ; timpul și spațiul de desfășurare a șezătorii sînt alte două coordonate nerespectate : fetele se întîlnesc într-un loc izolat, în afara satului, uneori, fără știrea flăcăilor. Se deschide în acest fel posibilitatea intrării în contact cu puterile active, în tradiția populară, în afara spațiului și timpului cotidian, firesc, incertitudinea spațială și temporală fiind propice manifestării strigoilor sau altor reprezentări mitologice : zmei, zburători, sîntoaderi, iele, marțolea, joimărița[12] etc. (Există mențiuni referitoare la interdicția de a face șezătoare în serile de marți și joi, de exemplu, sau de Sîntoader, cînd marțolea, joimărița sau caii lui Sîntoader, transformați în feciori, pedepseau pe cutezătoarele care nu res-

---

în zona Năsăudului, în „Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1965—1967", Cluj, 1969 ; Monica Brătulescu, *Ceata feminină — încercare de reconstituire a unei instituții tradiționale românești*, în „Revista de etnografie și folclor", tom 23 (1978), nr. 1.

[10] În unele variante românești ale basmului despre Vaca Neagră (Cinderella) sînt evidente atît puterea magică cu care era investită femeia care organiza șezătoarea de tors, cît și statutul de novice al fetelor participante : „S-a vorbit o femeie-n comună să stringă și ia fete la tors dă lină. S-au strîns fetele. Toate fetele din sat s-a strîns la torcătoare. O vecină a iei, care avea o fată dă șaisprezece ani, s-a dus și ea. Ce-a zis femeia cu torsu?

— Care n-o torcea caieru tot ș-o rămâne din caier, mă-sa să face vacă neagră cînd s-o duce-acas'. Nu-i mai dăscuie ușa.

Toate fetili-a tors caieru. Fata din spatili casii, vecina, n-a putut să-l toarcă. Cînd s-a dus acasă :

— Dăscuie, mamă, ușa.

Dă und' s-o mai dăscuie mă-sa ușa? Cu coarnili? că s-a făcut vacă neagră" (cf. Ion Nijloveanu, *op. cit.*, p. 305—306).

[11] Traian Gherman, *Tovărășiile de Crăciun ale feciorilor români din Ardeal*, în „Anuarul Arhivei de Folklor", vol. V, București, 1939 ; Ion Mușlea, *Obiceiul junilor brașoveni*. Studiu de folclor (din „Lucrările Institutului de Geografie al Universității din Cluj", extras), Cluj, 1930 ; Ovidiu Birlea, *Colindatul în Transilvania*, în „Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1963—1964", Cluj, 1969 ; Traian Herseni, *Forme străvechi de cultură poporană românească*. Studiu de paleoetnografie a cetelor de feciori din Țara Oltului, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977 ; Petru Caraman, *Colindatul la români, slavi și la alte popoare*. Studiu de folclor comparat. Ediție îngrijită de Silvia Ciubotaru. Prefață de Ovidiu Birlea, București, Editura Minerva, 1983.

[12] Elena Niculiță-Voronca, *op. cit* ; Ion Aureliu Candrea, *Privire generală asupra folklorului român în legătură cu al altor popoare* de..., curs litogr., 1933—1934 ; Adrian Fochi, *Datini și eresuri populare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea*. Răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densusianu, Editura Minerva, București, 1976.

https://biblioteca-digitala.ro

pectau ziua.) De fapt nerespectarea zilei nu extinde zona de autoritate a acestor forțe, ci plasează pe actanți la hotarul dintre lumi, unde contactele sînt posibile și forțele pot acționa în sensuri contrare. Strigoii care vin în șezătoarea fetelor nu comit o agresiune gratuită împotriva celor care încalcă limita de spațiu și timp a șezătorii; ei sînt reprezentări ale celor morți tineri, nenuntiți, cărora nu li se împliniseră ritualurile de trecere necesare în viață sau în cursul ceremonialului funebru, veniți să-și echilibreze condiția ambiguă și oarecum amorfă, de morți vii, prin căutarea și atragerea unor partenere virtuale. Calitatea ambivalentă, nefastă a strigoiului, în această ipostază, este conturată în variantele românești ale tipului ATh B 407 în care logodnica strigoiului, metamorfozată în floare pe mormînt, se căsătorește cu împăratul și obține, în urma avatarurilor prin care trece, un statut social superior, o nouă calitate, superioară celei anterioare. Această calitate este dobîndită de eroină numai după logodna ei cu strigoiul; pe de altă parte mor părinții și frații eroinei, toți cei care reprezentau legăturile ei pămîntene cu viața din perioada în care ea a fost „logodnica strigoiului". (În analiza acestui grup de variante se pot descifra străvechi legături cu riturile de inițiere[13].)

În grupul de legende despre întîlnirea strigoilor cu fetele în șezătoare motivul central este „chinul cînepii" — K 555.1.1. „În perioada de formare a poporului român ele (plantele n.n.) au fost între coordonatele principale ale vieții spirituale, de aceea supraviețuirile străvechi din domeniul mitologiei botanice constituie un important capitol al mitologiei populare românești, deoarece în lumea plantelor au fost protectori contra supranaturalului, personificat în „iele" care furau puterile din corpul omului, în „strigoi" care furau mana cîmpului și laptele animalelor, în „șolomonari" și „balauri", care dezlănțuiau urgia cerului cu grindină etc."[14].

În tradiția populară românească cînepa este o plantă des folosită în ritualurile apotropaice sau de ispășire: „Cînepa cum nu-i bună, dacă ea și de la iad te scoate? !" „Cînepa e mare lucru. Ea e sfîntă, căci îl îmbracă pe om și e așa de chinuită! La cînepă cîtă muncă e? [...]"; „[...] care n-a lucrat în viață, măcar la moarte să se îmbrace cu cămașă de fuior, și tot îi va fi mai ușor, cînd va merge acolo — dacă vor vedea-o că ș-a purtat pe lumea asta sarcina ei"[15]. În aceste texte consemnate din vechea tradiție orală se poate descifra, cu ușurință, ideea răscumpărării păcatului prin chin, nu numai chinul plantei, dar și al celui ce o cultivă și o prelucrează. Creația este totodată un sacrificiu. Existența este trecerea

---

[13] V. I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*. Traducere de Radu Nicolau. Prefață de Nicolae Roșianu, București, Editura Univers, 1973.

[14] Valer Butură, *Enciclopedie de etnobotanică românească*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1979, p. 18.

[15] „Puterea de rod a cîmpului sau, mai larg, a vegetației în genere se integrează în marea categorie a puterilor care susțin — pentru o anumită mentalitate ce se acopere în mare măsură cu gîndirea noastră populară, într-un vechi strat al ei — fața lumii văzute. E un interesant capitol de mitologie care s-ar putea scrie despre aceste puteri ale lucrurilor, care alcătuiesc adevărata lor esență, dar care se pot concentra, împrăștia și chiar despărți de ele: mai mult, care pot fi furate și distruse. [...] La limita lor, aceste puteri — care își găsesc o interesantă paralelă în vechile numina italice [...]— ating înfățișările personificate fie ca suflete (genii) ale lucrurilor, fie ca mame ale lor" (cf. Ion I. Ionică, *op. cit.*, p. 215).

[15] Elena Niculiță-Voronca, *op. cit.*, p. 1077, 1127.

https://biblioteca-digitala.ro

spre acest autosacrificiu. „The inanimate things [...] although they were born alike to man [...] and although they grow as well, like any other being they enjoy a longer life than man. These inanimate objects partake, therefore, more fully and intensely of the "vital substance" from which they were fashioned on earth, they are loaded with more reality, with more magical power. Accordingly, their presence near to the human body, is auspicious. These living things, which have experienced some time an almost "gynecomorphical" birth, but which will know death very much later, place man, on the one hand, in a favourable astral correspondence — while on the other hand they promove his "reality", assuring him of a longer and more fertile life [...]. [...] the alchemical texts, hellenistic and Arabian, speak of the "torture" of metals [...] eternal life cannot be achieved without suffering and without death"[16].

Cea mai importantă acțiune rituală în care este implicată cînepa este confecționarea „cămășii de izbîndă" sau a „cămășii ciumei". Motivul chinului cînepii, așa cum apare în amintitele variante ale legendei, pare a fi verbalizarea acestui străvechi obicei prin care o comunitate era protejată de răspîndirea unor epidemii grave : ciuma, holera, mai recent tifosul sau gripa[17]. Ultima atestare, la români, a acestei practici, ar fi plasată în timpul primului război mondial. Practica este următoarea : mai multe fecioare sau femei bătrîne „iertate" se adunau la o casă și într-o singură noapte torceau cînepa, o țeseau, albeau țesătura și confecționau o cămașă pe care o duceau, în cadrul unui ceremonial, la marginea satului sau la o răscruce de drumuri. Se pare că ar fi existat și un text care se spunea în timp ce cămașa era dusă la hotar („Dragă, de acum / Vezi-ți de lucru tău / Toarce-ți cînepa / Și lasă-ne pe noi în pace [...])" ; în unele zone se făcea o pomană la care participau numai femeile, bărbații fiind obligați să plătească o sumă de bani[18]. Faptul că pentru „toate boalele, cînd murea lume multă, trebuia să se facă cămașa ciumii [...] demonstrează continuitatea practicii sub același nume și după dispariția ciumei"[19]. Note caracteristice în practica confecționării „cămășii de izbîndă" sau a „cămășii ciumei" sînt : confecționarea într-o singură noapte, de obicei marțea sau joia — zile îndeobște interzise șezătorilor și clăcilor —, respectarea anumitor reguli de puritate și necesitatea confecționării acestei cămăși numai din cînepă[20]. Confecționarea „cămășii de izbîndă", a „cămășii ciumei" tocmai în aceste zile interzise, era un mod de a veni în întîmpinarea acelor forțe malefice pe principiul sacrificiului benevol, care răscumpără și obține iertarea. «En se détournant de façon durable vers la victime sacrificielle, la violence perd de vue l'objet d'abord visé par elle. La substitution sacrificielle implique une certaine méconnaissance. [...]

---

[16] Mircea Eliade, *Metallurgy, Magic and Alchemy*, în « Cahiers de *Zalmoxis* » publiés par..., Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, p. 15—16, 25.

[17] Nicolae Al. Mironescu, Roswith Pastior-Capesius, *„Cămașa ciumei", o practică etnoiatrică astăzi dispărută*, în *Din istoria luptei antiepidemice în România*. Studii și note, București, Editura medicală, extras ; I.-A. Candrea, *Folclorul medical român comparat*, vol. I, București, Editura Casei Școalelor, 1944, p. 137—139 ; I. Chelcea, *Despre îndepărtarea magică a ciumei în satele din Ardeal*, în *Darea de seamă asupra ședinței Soc. române de antropologie din Cluj pe anii 1936—1937*.

[18] Nicolae Al. Mironescu, Roswith Pastior-Capesius, *op. cit.*, p. 58.

[19] *Ibidem*, p. 60—71.

[20] *Ibidem*, p. 62.

https://biblioteca-digitala.ro

Dans un univers où le moindre conflit peut entraîner des désastres, le sacrifice polarise les tendances agressives sur des victimes reélles ou idéales, animées ou inanimées mais toujours non susceptibles d'être vengées, uniformément neutres et stériles sur le plan de la vengeance. [...] S'il n'y a pas de remède décisif [...] la guérison infaillible quand l'équilibre est troublé, on peut supposer que les mesures préventives, par opposition aux curatives vont jouer un rôle de premier plan. C'est ici que l'on retrouve la définition du sacrifice [...] définition qui fait de lui un instrument de prévention dans la lutte contre la violence [...]»[21].

Observarea elementelor comune acestei practici larg răspîndite pe teritoriul românesc, în trecut, și a legendei amintite ne face să presupunem o mai largă extindere a practicii confecționării „cămășii de izbîndă" în trecut. Legată, posibil, la început, de un anume moment al deschiderii șezătorilor, în care rol dominant aveau fetele în preajma măritișului și femeile vîrstnice, credem că practica a fost, mai întîi, extinsă la prevenirea sau vindecarea unor molime pustiitoare, datorită caracterului apotropaic al respectivei practici, ulterior rămînînd vitală numai în aceste ocazii, îngustîndu-și, deci, sfera de aplicare și păstrîndu-se, de asemenea, amintirea ei numai în anumite specii folclorice cum sînt legenda, basmul fantastic etc. Pentru asigurarea unui spațiu și timp propice desfășurării șezătorilor se împlinea, probabil, acest ritual al întocmirii unei „cămăși de izbîndă". În acest context se conturează, mai clar, calitatea de „ceată feminină" prenupțială a șezătorii, loc de întîlnire și instruire a tinerelor fete. Pînă a nu se împlini ritualul executării cămășii, în grupul feminin puteau pătrunde strigoi, zmei sau sîntoaderi. (De altfel imaginea tinerilor străini veniți în șezătoare este mai aproape de reprezentarea sîntoaderilor decît de a strigoilor.)

Verbalizarea, prin narare, a ritualului confecționării cămășii și împlinirea, probabilă, în trecut, și a actului ritual al acestei confecționări, este, de fapt, imaginea prelucrării naturalului și a organizării amorfului — trecerea de la cînepa brută la cămașa finită, împlinirea unui act cultural, o structurare la nivel omenesc a cosmosului înconjurător. În sprijinul acestei supoziții vine și existența acelui cîntec — astăzi considerat simplu cîntec epic — „pentru alungarea zmeilor din șezătoare", cules în anul 1968 în satul Boișoara (jud. Vîlcea), în care se povestește răpirea unei fete din șezătoare, răpire împlinită de zmei, așezarea fetei într-un brad, cu o furcă de rug, un caier de urzică și fus de mărăcine[22]. (Evidentele calități vechi rituale ale cîntecului nu mai trebuie demonstrate.)

De altă parte trebuie subliniată legătura între practica șezătorii, calitatea acesteia de ceată feminină de inițiere premaritală și ceremonialul de nuntă. Între practicile obișnuite în timpul șezătorii, divinația pentru aflarea viitorului soț, vrăjile pentru aducerea flăcăilor în șezătoare, diferite jocuri și cîntece cu funcții rituale sînt momente de legătură care fac trecerea spre ceremonialul viitor al nunții. Unele dintre piesele de îmbrăcăminte confecționate de fete în șezătoare (și mai ales la claca pentru

[21] René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Bernard Grasset, 1978, p. 19, 35.
«Ces crises (sacrificialles) mettent toujours en cause l'unité de la communauté, elles se traduisent toujours par les dissensions et la discorde», *ibidem*, p. 35.

[22] *Folclor din Țara Loviștei* (Boișoara). Lucrare realizată în colaborare cu un colectiv al Institutului de Etnografie și Folclor condus de prof. dr. docent Mihai Pop, Rîmnicu Vîlcea, Casa creației populare a județului Vîlcea, 1970.

https://biblioteca-digitala.ro

pregătirea zestrei) fac parte din recuzita folosită ulterior în ceremonialul de nuntă; furca de tors este, de exemplu, folosită, în unele zone, ca suport pentru confecționarea steagului de nuntă[23].

De această primă grupă a legendelor în care este dezvoltat motivul „chinului cînepii" trebuie legat și tipul descîntecului „de junghi"[24] în care se verbalizează același proces al pregătirii tortului de cînepă, al țesutului cînepii și al croirii cămășii.

„Junghiurile le trimit fărmăcătoarile acele, cari fac pe ursită pentru ca omul să moară"[25]. De aceea pentru junghi este folosită „cînepa de vară", pe care „o sucești îndărăpt pe fus sau pe o lingură și legi îndărăpt 9 noduri, spuind descîntecul. Pui ața în apă și pui cărbuni: — focul să ardă, să alunge, iar apa să spele răul, să-l cureță. Apoi legi peste trup în cruciș și zici [...]"[26]. Pare a fi vorba despre aceeași practică obișnuită în situația întocmirii „cămășii ciumii", a „cămășii de izbîndă", rămasă verbalizată și în cazul descîntecului „de junghi" și ilustrată numai prin firul de ață de cînepă însoțitoare, în practică, a textului care narează întocmirea unei virtuale cămăși.

Încă o dată se conturează ideea unei posibile practici cu răspîndire și aplicabilitate foarte largă — întocmirea „cămășii de izbîndă", a „cămășii ciumei" — ale cărei urme mai pot fi, astăzi, urmărite în textele legendei amintite, în cele ale descîntecului „de junghi" și în practica propriu-zisă a confecționării cămășii.

Cealaltă grupă de texte care dezvoltă motivul chinului plantelor, K 555.1.2, este alcătuită din variantele românești ale basmului fantastic ATh 511 A: băiatul persecutat de mama vitregă este ajutat de boul năzdrăvan pe care îl are în grijă. Cînd boul moare, băiatul primește în dar unul din coarnele lui, cu interdicția de a nu deschide cornul mai înainte de a ajunge „la ocoale întărite", „la casa lui", „la loc îngrădit". Băiatul calcă interdicția, deschide cornul și privește neputincios cum se risipesc numeroase turme de felurite animale. Apare un balaur (zmeu, miază-noapte, diavolul — acestea din urmă, probabil, apariții mai tîrzii) care îl ajută să-și strîngă averea risipită, cerîndu-i, în schimb, să-și dăruiască viața „cînd i-o fi lumea mai dragă". În ziua nunții flăcăului apare balaurul care îi cere să-l urmeze. Colacul de nuntă, aflat pe masă, sare în fața balaurului și începe să-și spună chinul: „oamenii au arat pămîntul, m-au sămănat, m-au grăpat, cu boii și picioarele m-au călcat, ș-am răbdat; rabdă și tu [...]. În pămînt m-am umflat, am încolțit, am ieșit afară ș-am răbdat; rabdă și tu [...]. M-au scociorît de două ori la rădăcină, m-au cules, m-au adus acasă, m-au ghijghiocat, m-au rădicat în pod și m-am afumat ș-am răbdat; rabdă și tu [...]. M-au bătut cu ciomagul pînă m-am zdrobit, m-au vînturat, m-au pus în saci, m-au dus la moară și-n

[23] Jana Negoiță, *Steagul de nuntă în subzona Tîrnava Mică*, în „Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1971—1973", Cluj, 1973, p. 503—507.

[24] De junghi (Cu fuior di cinipi, cum si lucriazi cinipa). „Cinipa şei di vari s-o arat, / S-o sămănat, / S-o grăpat, / S-o cules, / S-o legat, / S-o-ncărcat, / S-o dus la balti, / S-o tichit, / / S-o scos, / S-o adus acasi, / S-o bătut, / S-o meleţat, / S-o răzelat, / S-o cheptănat, / S-o tors, / S-o rişchiiet, / S-o şert, / S-o ţăsut, / S-o ghilit, / S-o croit, / S-o purtat, / Cum nu si ştii şi si faşi cămeşa, / Aşa si nu si ştii şi si faşi junghiu " (cf. Lucia Cireş, Lucia Berdan, *op. cit.*, 136—137).

[25] Elena Niculiță-Voronca, *op. cit.*, p. 1079.

[26] *Ibidem*, p. 1078—1079.

https://biblioteca-digitala.ro

roata morii m-au pus și pe peatră m-au zdrobit pînă ce m-am făcut făină, ș-am răbdat; rabdă și tu [...]. M-au pus în saci, m-au dus acasă, m-au cernut prin sită, m-au mueat cu apă, m-au frămîntat. Apoi au dat foc în cuptior și l-au ars pănă s-au făcut roș. După asta m-au pus pe lopată și m-au dat în cuptor și acolo m-am fript, vai de capul meu ! pănă am ajuns în starea în care mă vezi, ș-am răbdat; rabdă și tu"[27]. Cînd se termină povestea chinurilor, balaurul crapă iar băiatul scapă cu viață.

Spre deosebire de legendele în care se dezvoltă motivul chinului cînepii, a căror legătură cu practicile prenupțiale era sugerată, textul basmului folcloric reprezintă o legătură explicită între dezvoltarea motivului K 555.1.2 și ceremonia căsătoriei.

Simbolica pîinii și a grîului și, implicit, profundele semnificații legate de aceasta, în diferite forme de manifestare a culturii, a fost sublnită în repetate rînduri de specialiști[28]. „Nici un alt element al culturii materiale nu concentrează o bogăție mai mare de semnificații, nici unul nu încifrează mai multe simboluri cu sens în exclusivitate benefic, astfel că aproape nu găsim obicei (cu precădere cele din ciclul vieții) în care prezența pîinii sau a substitutelor ei (turtă, azmă, colac ș.a.) să nu fie remarcată"[29]. „[...] în Țara Oltului spicele de grîu din buzdugan [sînt] întrebuințate în ritualul de nuntă, fie, cel mai adesea, împodobind găina ce se dăruiește nunului, fie, o singură dată, împodobind steagul de nuntă. În ambele cazuri prezența spicelor din buzdugan decurge din aceeași concepție a puterii de rod și de viață pe care acestea o pot comunica prin ritualul nunții, noii căsnicii. De altfel, între cele două ceremonii, aceea a cununei și aceea a nunții, care asigură și încadrează fertilitatea oamenilor, trecerile sînt mult mai largi și noi aspecte ale legăturii lor nu vor întîrzia să fie puse aici în lumină [...]. Întrebuințarea cununei ca leac vine să se așeze în același șir de reprezentări [...]"[30].

Principala semnificație a pîinii în obiceiuri este aceea de marcare a unui început[31]. (De această semnificație trebuie legată, între altele, și rostirea textului de plugușor la Anul Nou. Textul este o formă larg dezvoltată a aceluiași motiv al chinului grîului rostit dintr-o perspectivă impersonală.)

Colacul pregătit pentru nuntă este asociat, adesea, cu imaginea șarpelui, considerat depozitar și distribuitor al fecundității [32] dar și supraveghetorul echilibrului familial, protector al „spițelor de neam" nealte-

---

[27] Arhiva I.C.E.D. i. 10699.

[28] Elena Niculiță-Voronca, *op. cit.*; Ion I. Ionică, *op. cit.*; Valeriu Butură, *Credințele în legătură cu cultura grîului la românii din Transilvania*, în „Sociologia românească", an II (1937), nr. 7—8; Ion Taloș, *Obiceiuri privitoare la seceriș*, în „Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1968—1970", Cluj, 1971, p. 261—278; Ofelia Văduva, *Repere simbolice în cultura populară — pîinea și alte modelări din aluat*, în „Revista de etnografie și folclor" tom 26 (1981), nr. 1, p. 57—70.

[29] Ofelia Văduva, *op. cit.*, p. 57.

[30] Ion I. Ionică, *op. cit.*, p. 212.

„E, ca să faci copii, te duci dimineață în răzoru dă grîu să te uiț' care spic o fi mai mare să-l iai și să te speli și să-l bei și tu ș-atunci rămîi gravidă" (cf. *Iliuță, miros din floare*, în Ion Nijloveanu, *op. cit.*, p. 434).

[31] Ofelia Văduva, *op. cit.*, p. 58.

[32] *Ibidem*, p. 67.

https://biblioteca-digitala.ro

rate, simbol al strămoșilor[33]. Caracteristicile agresive, dușmănoase, perfide cu care este înzestrat șarpele în tradiție recentă sînt de dată tîrzie și au apărut, probabil, sub influența textului canonic.

Prezența colacului în momentul nunții, în economia basmului amintit, are funcția unei medieri pe care el este chemat să o facă între lumea căreia urmează să-i aparțină eroul după căsătorie și cea al cărui reprezentant este șarpele (strămoș, păzitor, mediator între reprezentanții aceleiași spițe de neam).

Ca și în cazul legendei sau al descîntecului și aici verbalizarea „chinurilor grîului" (în alte variante ale porumbului, secarei) este actualizarea unui sacrificiu, săvîrșit „la început", care urmează să întoarcă sau să stăvilească violența, să purifice spațiul și timpul în care se desfășura ceremonia. În sacrificiul al cărui principal obiect este grîul, este implicat omul ca sacrificator și copărtaș la chin. Grîul (porumbul, secara) sub forma finită de colac, cu chinurile prin care a trecut, este o ispășire și o răscumpărare, care are loc în momentul de trecere, crucial, al nunții. „[...] spiritul grîului [...] conceput ca trăind în holdă [...] prins odată cu ultimele spice și dus acasă, ori omorît în trupul său vegetal, sau în forma sa animală, ori în reprezentanții lui umani [...]. Ospățul care urma închide în sine, odată cu ritul de comuniune și un caracter de expiere — curățirea de păcate a grupului — și unul de propițiere a forțelor de producțiune, multiplicate în sacrificiul de comuniune. Relațiunile dintre holdă, ca făptură vie și divină, și grupul social se cuprind în întregime în aceste practici [...]. Vechiul sacrificiu al zeului, cuprins în ritual, se transpune, în această fază, în mitul morții violente a divinității agrare [...]. La această etapă forma sacrificiului-comuniune cedează locul formei sacrificiului-oblațiune, care apare preponderentă"[34].

Motivul chinului vegetalelor a fost analizat și raportat la cultul morților, la ceremoniile cu caracter agrar sau sezonier[35]. Reținem, în mod deosebit, analiza lărgită pe care o face mitului morții și învierii lui Dionysos H. Jeanmaire în cartea *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*. Mitul sfîșierii zeului de către titani, pregătirea și consumarea acestuia, reconstituirea corpului victimei, analiza obiectelor care au putut fi stabilite ca utilizate în practicile dionisiace conduc spre un mit explicativ al unui

---

[33] Sabina Ispas, *Considerații asupra baladei „Șarpele" în folclorul românesc*, în „Revista de etnografie și folclor" tom 22 (1977), nr. 2, p. 177—186.

[34] Ion I. Ionică, *op. cit.*, p. 237, 238.

[35] James George Frazer, *Creanga de aur*. Traducere de Octavian Nistor, Note de Gabriela Duda, București, Editura Minerva, 1980; Ernesto de Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, Torino, 1958; Ernesto de Martino, *La Terra del rimorso*. Contributo a una storia religiosa del Sud, Milano, 1961; Mannhardt Wilhelm, *Wald- und Feldkulte*. Teil I: Der Baumkultus der Germanen und ihrer Nachbarstämme. II: Antike Wald- und Feldkulte, Berlin, Gebrüder Borntraeger, 1875—1877;

„Moartea divinității cananeene Môt ucis de zeița Anat, zeiță războinică, este și ea apropiată de acest motiv comun al chinului vegetalelor: „Ea îl prinde, și cu sabia îl taie; cu vînturătoarea îl vîntură; cu focul îl arde; cu moara îl macină; în cîmpii îl împrăștie și păsările îl mănîncă". Anat operează un fel de omor ritual, tratîndu-l pe Môt ca pe un snop de grîu. În general, această moarte este specifică zeilor și spiritelor vegetației. Ne putem întreba dacă nu cumva chiar din cauza acestei morți de tip agrar Môt va reveni mai tîrziu la viață" (cf. Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*. I. — de la epoca de piatră la misterele din Eleusis. Traducere de Cezar Baltag, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 166).

https://biblioteca-digitala.ro

ritual de inițiere : « [. . .] ni le caractère agraire, ni le caractère saisonnier ne sont tant soit peu apparents dans ces données typiques du mythe hellénique. L'idée d'une disparition et d'une réapparition périodique fait défaut. Il s'agit d'un épisode de l'enfance d'un dieu ou d'un être mythique. La supposition qu'il s'agisse du sort du grain ou du fruit arrivé à maturité est pour le moins forcée et ne rend pas compte des traits originaux du récit mythique. Les symboles n'orientent guère vers l'agriculture. Certains rapprochements avec le mythe osirien pourraient, d'autre part, être suggérés [. . .]. La légende de la mort de Dionysos enfant permettait de concilier certains traits infernaux que le dieu n'a jamais dépouillé avec son aspect nouveau et olympien. On lisait „dans Orphée" que Dionysos avait passé chez Hadès l'intervalle de temps entre le meurtre commis par les Titans et son retour à la vie. [. . .] Sous cette perspective qui autorise l'hypothèse que la légende des „sourances" de Dionysos ait eu son existence propre (et indépendante de Dionysos, nous reviendrons sur ce point) comme mythe explicatif d'un rituel d'initiation, plus spécialement d'un rituel d'initiation des jeunes hommes du type de ceux dont nous avons relevé les traces pour les sociétés helléniques dans un autre ouvrage, il apparaît aisé de rendre compte des autres éléments essentiels au mythe et qui se subordonnent naturellement à cette perspective » [36].

În antichitate, în lumea greco-romană, în lunile februarie—martie se sărbătoreau Anthesteriile, în timp ce în martie-aprilie aveau loc Marile Dionysii. Anthesteriile par a fi cea mai veche și mai importantă sărbătoare a lui Dionysos[37]. În a doua zi a sărbătorii se forma un cortegiu care reprezenta sosirea zeului în cetate. La ceremonie participa „regina", soția arhontelui-rege. Ea era considerată drept soția lui Dionysos. Între zeu și regină se desfășura o hierogamie ; această simbolică căsătorie avea urmări faste pentru întreaga cetate. Cele trei zile ale Anthesteriilor erau zile nefaste, pentru că atunci reveneau pe pămînt sufletele morților și, o dată cu ele, kere-le din infern. Ultima zi a Anthesteriilor le era consacrată. „Se făceau rugăciuni pentru morți, se pregătea o panspermie, o fiertură din diferite semințe, care trebuia consumată înaintea nopții. Odată cu noaptea se striga : „Alungați kere-le ; s-au sfîrșit Anthesteriile !". Scenariul ritual e bine cunoscut și el e atestat mai peste tot în civilizațiile agricole. Morții și puterile lumii de dincolo guvernează rodnicia și bogățiile și sînt cei care le distribuie [. . .]. În toate ceremoniile care îi sînt consacrate, Dionysos se revelă în același timp ca zeu al fertilității și al morții"[38].

Asupra cultului dionisiac, a răspîndirii acestuia pe teritoriul României actuale literatura de specialitate a adus contribuții substanțiale. Nu poate fi trecută cu vederea nici străvechea tradiție după care Dionysos ar fi fost un zeu venit „din nord", din zona de cultură tracă, fapt care întărește posibilitatea sugerării unor legături între anticele practici dionisiace și eventuale urme ale acestora în forme tîrzii, moderne, ale culturii populare orale. Mai ales că mitul chinurilor lui Dionysos a atras atenția comentatorilor creștini încă din secolul al II-lea e.n., pînă tîrziu, argument

[36] H. Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Payot, Paris, 1970, p. 384, 385, 387—388.
[37] Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 380, 381.
[38] *Ibidem*, p. 382.

https://biblioteca-digitala.ro

suplimentar în favoarea ideii că practici și eventuale texte sau fragmente de credințe erau încă vii pînă tirziu.

Deși cutezătoare, ideea unor posibile legături între actualele narațiuni despre „chinul plantelor" (în toate variantele motivice) și existența cultului dionisiac pe teritoriul românesc, nu pare hazardată. Motivele sînt atestate în contexte cu certă conotație rituală, în care nu cel din urmă este cel al căsătoriei și al legăturilor cu lumea morților, motivul funcționînd ca mediator între lumile în contact, aflate în stare de tensiune. Prețul răscumpărării este dat de sacrificiul vegetalului care, în toate cazurile citate, simbolizează o reorganizare, prin munca omului, a amorfului, din starea naturală în coordonatele culturale în care trebuie să se integreze tinerii „eroi" a ritului de trecere și ai ritualurilor de inițiere. Este, de fapt, o prelucrare a naturii într-o nouă ordine, cu noi funcții și cu altă existență. Aici, ca și în alte situații, creația înseamnă sacrificiu[39].

O altă formă sub care este dezvoltat motivul chinului vegetalelor este cea a textului de cîntec liric cu tematică erotică tip B 406[40]. Floarea asupra căreia se acționează este, de fapt, transpunerea în vegetal a imaginii iubitului (sau iubitei) ingurgitată, în urma prelucrărilor, sub forma pîinii (sau colacului) care, singură, poate vindeca de chinurile dragostei. Aceste texte, în care ideea sacrificiului și comuniunii sînt evidente, au răspîndire limitată la zonele laterale ale României și presupunem că au funcționat ca texte de incantație în farmecele de dragoste, în care fundamentală era comuniunea prin ingurgitare și ispășirea prin chin.

Manifestările aceluiași motiv în specii cu funcții diferite, în mod mai mult sau mai puțin evident legate de ceremonialul căsătoriei, pot duce la acreditarea ideii existenței unei funcții ceremoniale pe care a avut-o motivul și implicit textul în care s-a manifestat, cu deosebire în ritualul de căsătorie sau prenupțial (pregătirea zestrei în cadrul șezătorilor sau clăcilor, pregătirea alimentelor rituale pentru ospățul de nuntă). Funcția incantatorie este evidentă în toate formele de manifestare ale motivului. Prezența lui în specii atît de diverse și conotația rituală, apropierile posibile între acestea și riturile antice cu deosebire riturile orfice, pledează pentru o mare vechime a lui pe arealul folcloric al României.

LE « TOURMENT DES PLANTES » DANS LE FOLKLORE ROUMAIN

Résumé

L'article a pour but de poursuivre l'existence du motif narratif sur « le tourment des plantes » — K 555.1.1—2 dans les différentes espèces du folklore roumain : «le tourment du chanvre » dans les variantes des

[39] "It is not difficult to understand the general meaning of these myths : creation is always a sacrifice. A life is only "lent" through a self-sacrifice" (cf. Mircea Eliade, *Metallurgy* [...], p. 15).

[40] „Măi bădiță, floare dulce, / Unde te-aș găsi, te-aș smulge / Și-acasă la noi te-aș duce / Și te-aș răsădi-n grădină / Și te-aș stăcera cu milă / Și te-aș face stog în parg / Și te-aș îmblăti cu drag / Și te-aș măcina mărunt / La morișca de argint / Și te-aș cerne prin sprincene / Și te-aș frămînta-n inele / Și te-aș da inimii mele / Doar s-o stîmpăra de jele" (cf. Sabina Ispas, Doina Truță, *Index* [...], p. 162—163).

https://biblioteca-digitala.ro

légendes concernant les jeunes filles visitées par les revenants pendant la veillée et celles des incantations contre « le point de côté»et « le tourment du blé » dans les variantes roumaines des contes fantastiques type AT511 A et celles de la chanson lyrique au thème érotique, type B 406. On met en évidence comme caractéristique « le groupe féminin », la veillée des jeunes filles nonmariées, l'existence de rituels liés à la pratique de la veillée et de répertoires rituels véhiculés à cette occasion. Les légendes qui racontent la violation des coordonnées rituelles de la veillée et l'attraction, de cette façon, des revenants, ont comme motif principal « le tourment du chanvre »; le même motif constitue le thème principal de l'incantation contre le point de côté. Il s'agit, en fait, de la prononciation d'une pratique répandue autrefois, celle du confectionnement de la «chemise de la peste » ou de la « chemise de la victoire » dans le but apôtropaïque. De cette façon on réalise une substitution sacrificielle ; racontant « le tourment du chanvre » on constitue l'image de la transformation du naturel et de l'organisation de l'amorphe, accomplissant un acte culturel, une structuration du cosmos au nivel humain.

Le conte fantastique AT 511 A et le texte lyrique à thème érotique, développent le motif du « tourment du blé ». Ici aussi la prononciation de ce tourment est en effet, l'actualisation d'un sacrifice accompli au début, qui avait comme but de détourner, de réprimer la violence, pour purifier le lieu et le temps où se déroulait la cérémonie du mariage.

Le motif du tourment des plantes est rapporté au culte de Dionysos, divinité de la fertilité et de la mort. Dans toutes les variantes des motifs existants est accréditée l'idée de possibles liaisons entre la manifestation du « tourment des plantes » et l'existence du culte dionysiaque sur le territoire de la Roumanie. Le motif apparaît en contexte, comme une connotation rituelle certaine, lié du moment du mariage et de la mort, ayant le rôle de médiateur entre les personnes en contact et en état de tension des esprits. Le prix de la récupération est le sacrifice de la plante. C'est une transformation de la nature, dans un nouvel ordre, avec de nouvelles fonctions et une autre existence. La création veut dire sacrifice.

Le même motif, exprimé chez des espéces avec de différentes fonctions, liées au rituel, va accréditer l'idée de l existence d'une fonction cérémoniale, qui a fait part du motif même et implicitement, le texte dans lequel il fut exprimé, dans le rituel du mariage et prénuptial.

Tout ceci confirme l'ancienneté du motif analysé sur le territoire folklorique de la Roumanie.

https://biblioteca-digitala.ro

UNA DIN UNIVERSALELE NECUNOSCUTE ALE FOLCLORULUI ROMÂNESC

ADRIAN FOCHI

Nu știm ca cineva să se fi ocupat pînă acum în folcloristica noastră de celebrul subiect al „complexului lui Oedip", compus după analizele lui Sigmund Freud din două motive corelative : paricidul și incestul [involuntare]. Pentru că subiectul există în folclorul nostru, într-o formă dictată de etnia noastră, în două versiuni artistice deosebite (atît în versuri, cît și în proză) credem că nu este inutil să stăruim asupra lui, spre a-l cunoaște în interpretarea românească specifică.

Dacă ar fi să credem în ideea lui Freud, „complexul oedipian" ar fi un fenomen psihic general, reprezentînd o situație umană fundamentală. Iată ce scrie medicul vienez : „Chiar de cînd el mai este copil, fiul începe să arate pentru mama sa o tandrețe cu totul aparte : el o consideră ca bunul său propriu, văzînd în tată un fel de rival care îi dispută posesiunea acestui bun ; tot așa cum pentru fetiță mama este o persoană care tulbură relațiile sale afectuoase cu tatăl, ocupînd un loc pe care ea, fiica, ar dori să-l țină pentru sine. Tocmai pe calea observației aflăm noi la ce vîrstă timpurie trebuie să localizăm această atitudine căreia îi dăm numele de *complexul lui Oedip*, deoarece legenda care are drept erou pe Oedip realizează, neimprimîndu-le decît o ușoară atenuare, cele două extreme care decurg din situația de fiu : dorința de a-și ucide tatăl și de a se căsători cu mama"[1].

Prof. Henri H. Stahl ne oferă o privire mai generală asupra fenomenului cînd arată că „după părerea sa [e vorba de Freud], în sfera conștientă a psihicului uman iau naștere, încă din prima copilărie, tot soiul de idei și sentimente cu caracter dubios, în care Erosul are un cuvînt important de spus, precum de pildă în formarea „complexului oedipian". Ele sînt însă combătute de către o cenzură, punîndu-li-se adică opreliști

---

[1] Sigmund Freud, *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieții cotidiene*. Traducere, studiu introductiv și note de dr. Leonard Gavriliu. București, 1980, p. 197. Pentru mînuirea cît mai corectă a ideii, dăm și definiția lui J. Laplanche și J.B. Pontalis, din *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 79, unde complexul lui Oedip este considerat ca fiind un „ansamblu organizat de sentimente de dragoste și ură resimțite de copil în raport cu părinții săi. În forma sa numită pozitivă, complexul apare ca în mitul regelui Oedip : dorința morții rivalului care este părintele de același sex și dorința sexuală față de părintele de sex opus. În forma negativă a complexului, situația este inversă, dragoste pentru părintele de același sex și ură față de părintele de sex opus. De fapt, aceste două forme se regăsesc, în diferite proporții, în forma completă a C.O." (Sigmund Freud, *Scrieri despre literatură și artă*. București, 1980, p. 334—335).

https://biblioteca-digitala.ro

din partea vieții sociale care impune anume reguli de comportament, atît cu privire la ce este bine și indicat a se crede și a se face, cît și la ceea ce, dimpotrivă, este interzis și tabu. Această cenzură socială ajunge însă a fi primită de fiecare individ în parte ca o regulă morală internă, față de care abaterile nu sînt îngăduite''[2]. Și sociologul român găsește o asemănare, pînă la identitate, a concepției lui Freud cu ceea ce afirmase E. Durkheim cînd arăta că toate faptele sociale sînt supuse unei ,,constrîngeri'' externe exercitate de societate, dar care pînă la urmă se transformă în constrîngere internă, în formă de conștiință morală[3].

Bineînțeles, mitul lui Oedip nu a fost totdeauna interpretat în manieră sociologizantă (Durkheim) și psihanalitică (Freud), ci, pe măsura evoluției progresive a cunoașterii umane, complexul a fost interpretat și după alte curente de gîndire la modă, cum a fost, de pildă, metoda naturistă de interpretare a mitului[4], pe care a profesat-o, pe la 1875, marele cercetător L. Preller. În concepția acestuia, povestea veche a lui Oedip ar reprezenta o personificare a iernii ca și mitul lui Lykurgos Pentheus[5].

Este posibil ca observația psihanalistului vienez să fie adevărată, ca izvorîtă din observarea clinică a numeroase cazuri tratate de el în îndelungata lui carieră de medic practician, dar pe noi nu aceasta trebuie să ne intereseze în primul rînd. Pe noi ne preocupă nepotrivirea pe care o constatăm între legenda lui Oedip așa cum ne-a fost transmisă de tradiția mitografilor antici și dramaturgilor greco-latini și schema elaborată de Freud. Medicul însuși, în citatul dat de noi mai sus, vorbește despre o ,,ușoară atenuare'', probabil o ,,deviere'' de la propriul său model, dar pe el atenuarea aceasta nu l-a preocupat deloc. Noi sîntem interesați tocmai în cunoașterea și exploatarea acestei atenuări.

Pentru aceasta avem nevoie să rememorăm legenda lui Oedip. Laius, regele Tebei, și Iocasta [uneori Epicasta], soția sa, nu au copii. Bărbatul se duce la Delphi, rugîndu-se divinității să-i dăruiască un copil. Oracolul îi răspunde că zeul Apollo s-a îndurat de rugăciunea lui și că va dobîndi copilul mult dorit. Trebuie însă să fie foarte prudent, deoarece fiul ce i se va naște își va ucide tatăl și se va căsători cu mama. Deci o primă ,,atenuare'' a schemei lui Freud. Între cele două motive (paricidul și incestul) nu este o consecuție determinată. Aceasta va ieși la lumină în continuare. Cînd se naște copilul, Laius poruncește Iocastei să-l sugrume, dar aceasta, de milă, refuză; pentru a preveni nenorocirile prevestite de oracol, îl înlătură din palatul regal. Ea cheamă un slujitor credincios căruia îi încredințează copilul spre a-l expune pe munte. Aflat de altcineva, copilul e crescut într-o altă familie, pînă cînd regele din Corint, Polybe, și soția sa, Meropa, lipsiți și ei de copii, îl iau la curte și-i dau o creștere princiară. Deci copilul crește

---

[2] Henri H. Stahl, *Eseuri critice*. București, 1983, p. 72—73.

[3] *Ibidem*, p. 73.

[4] După înșeptita clasificare a acestor metode, datorată lui W.S.Fox, *The mythology of all races. Greek and Roman*. New York, 1964, vol. I, p. LVIII—LIX.

[5] L. Preller, *Griechische Mythologie*. Ed. III, Berlin, 1875, vol. II, p. 343. Interesantă și nu lipsită și astăzi de interes este interpretarea marelui compozitor Richard Wagner în lucrarea sa *Opera și drama*, București, 1983, p. 151—157, care, în încercarea sa de a da o nouă formă operei muzicale, a discutat cu deplină sagacitate despre raportul dintre cuvînt și melodie, respectiv despre punctul nevralgic în care arta poetului se desparte de arta compozitorului.

https://biblioteca-digitala.ro

într-o altă casă decît cea a părinților săi adevărați și ideile și sentimentele nelămurite ce se nasc în sufletul său au ca obiect persoane străine de familia sa. Este și aceasta o „atenuare" a schemei lui Freud. În casa Meropei și a lui Polybe, Oedip crește cu credința că e fiul lor legitim. Dar printr-un accident nefericit, Oedip află că aceștia nu sînt părinții săi adevărați și se duce la Delphi să consulte oracolul spre a afla identitatea sa reală. Acolo i se repetă profeția făcută lui Laius : că va fi ucigașul tatălui său și soțul mamei sale. Cum tînărul îi consideră pe Meropa și Polybe părinți adevărați și îi iubește din toată inima, Oedip se decide să-i părăsească spre a nu se împlini profeția atît de nelegiuită. Asistăm deci la o nouă „atenuare" a schemei lui Freud. Tînărul Oedip își iubește părinții adoptivi, pe care îi crede părinți adevărați, și fuge din calea lor pentru a nu deveni nici ucigaș al tatălui, nici soț al mamei.

Pentru a îndepărta nenorocirile legate de soarta sa, Oedip se hotărăște să plece în lume, părăsindu-și părinții și căutîndu-și norocul aiurea. Plecînd spre Daulis, la o cotitură a drumului se întîlnește cu un grup de oameni venind din sens opus și nici unul nu vrea să cedeze întîietatea. Se ajunge la ceartă, de la ceartă la luptă și Oedip ucide pe adversari. Scapă numai un slujitor care se întoarce la Teba și anunță moartea regelui Laius. Astfel, în ciuda tuturor precauțiilor, întîmplarea îi scoate față în față pe tată și fiu ; e vorba de forța oarbă a destinului, nu de rivalitatea amoroasă despre care discută Freud. Este o altă deviere de la schemă și desigur cea mai importantă : nici Laius n-a știut că luptă cu fiul său abandonat și de mult considerat mort și nici Oedip n-a știut cine e omul cu care se luptă. El era ferm convins că Polybe era tatăl său, iar Laius era pentru el un străin oarecare. Neștiința amîndurora ni se pare argumentul esențial ce infirmă teoria lui Freud. Oricum însă, prima parte a oracolului se îndeplinește în mod absolut întîmplător, cu totul involuntar, pentru că așa a decis destinul de care toți eroii implicați în tragedie fug cu repulsie și oroare. În rătăcirile sale Oedip ajunge la Teba, unde află cetatea într-o situație disperată. Un monstru teriomorf, sfinxul, s-a așezat — din porunca zeiței Hera — la poarta cetății și oprește intrarea sau ieșirea din oraș. El punea oamenilor o ghicitoare și cum nimeni nu putea s-o dezlege, sfinxul devora toată populația cetății. Regele Creon promite că cel care va elibera orașul de această calamitate va deveni rege în Teba și va primi de soție pe Iocasta, fosta soție a regelui Laius, ca un semn al legitimității domniei. Numai Oedip e în stare să dezlege ghicitoarea sfinxului și acesta se aruncă în mare. Oedip e proclamat salvator al cetății, e numit rege și se căsătorește cu Iocasta, mama sa, fără să știe care sînt raporturile sale reale cu aceasta. După teoria lui S. Freud, incestul este scopul în virtutea căruia s-au întîmplat toate cele povestite pînă acum. Totuși observăm că și de data aceasta lucrurile se petrec absolut întîmplător și nu pentru că Oedip și-ar fi iubit mama cu o tandrețe cu totul aparte și ar fi dorit să se căsătorească cu ea. Am văzut doar cum el a fugit din Corint de lîngă Meropa, considerată de el drept mama sa bună. Pe Laius nu l-a ucis spre a-i lua soția, ci în urma unei certe nefericite pentru întîietate.

Iată dar că schema propusă de Freud nu se suprapune peste datele vechii legende grecești, devierile de la schemă fiind mai numeroase, mai mari și mai importante decît așa-zisele asemănări. De fapt, legenda e formată numai din asemenea „atenuări" de la schemă. În cel mai bun

https://biblioteca-digitala.ro

caz putem spune că denumirea schemei lui Freud nu corespunde cu faptele povestite. Nu negăm posibilitatea ca schema propusă de el să fie plauzibilă, dar nu o putem pune în legătură cu legenda lui Oedip, decît făcînd un abuz nepermis cu cuvintele. Motorul legendei lui Oedip este destinul, nu libidoul, indiferent cum l-am defini. Şi destinul poate funcţiona orb şi absurd în viaţa unui om, cu o forţă inexorabilă ca o dezlănţuire a părţii neguroase din psihologia umană, exact aşa cum au vrut să exprime vechii greci prin mitul lui Oedip.

În mitologia grecească mai există două legende similare : cea a lui Telegonos şi a lui Odysseus şi cea a lui Althaimenes şi Catreus. În prima Thiresias îl prevenise pe Odysseus că va fi ucis de propriul său fiu. El, ştiindu-se numai tată al lui Telemah şi ţinînd să-şi cruţe fiul de o asemenea nelegiuire, se decide să plece pe neştiute din Ithaca. Dar eroul mai avea un fiu, despre care nu ştia nimic; el îi fusese născut de Circe, după plecarea sa spre patrie. Acest tînăr numit Telegonos, ştia de la mama sa cine era părintele său şi pleacă în căutarea acestuia. Obligat să practice pirateria, el se întîlneşte cu o ceată condusă de Odysseus şi se ajunge la luptă. Apărîndu-se, Telegonos îşi omoară tatăl, fără a-l cunoaşte. După unii mitografi, Telegonos s-ar fi căsătorit cu Penelopa, prima soţie a tatălui său, deci nu cu mama sa şi ar fi avut un fiu numit Italus, care a dat apoi numele său Italiei. Şi în cazul de mai sus, totul se petrece fără ca eroii să ştie cine sînt în realitate, împinşi de fatalitate şi nu de alte impulsuri psihologice necontrolate. Telegonos îşi caută tatăl nu din dorinţa de a-l ucide, ci spre a-l cunoaşte — deci din dragoste filială neconsumată ; el se căsătoreşte cu soţia tatălui său, dar nu cu cea care i-a fost mamă[6].

Lui Althaimenes, oracolul i-a prevestit că va ajunge ucigaşul tatălui său. De groaza unei asemenea nelegiuiri, el fuge de acasă şi se stabileşte în insula Rodos. Tatăl său, Catreus, care-l iubea nespus de mult, pleacă după el spre a-l convinge să se întoarcă acasă, în Creta. În Rodos, el debarcă împreună cu însoţitorii lui în timpul nopţii şi din cauza întunericului se ajunge la ceartă cu localnicii. Althaimenes aruncă lancea în mulţimea atacatorilor, fără să ştie pe cine loveşte şi, în acest fel, îşi ucide tatăl. A doua zi, cunoscîndu-şi fapta, se retrage în singurătate, murind de durere. Episodul incestuos din final lipseşte[7]. Cazul acesta este încă mai elocvent pentru independenţa celor două motive care compun „complexul lui Oedip". Încă în antichitate, ambele motive circulau independent, neexistînd — în mod obligatoriu — o condiţionare succesivă între paricid şi incestul matern. Paricidul nu urmăreşte relaţia incestuoasă, iar incestul nu este urmarea dorită a paricidului. Se pare că aceste două legende din urmă sînt exerciţii pregătitoare pentru marea construcţie care va fi legenda lui Oedip, tot aşa însă cum pot fi desprinse din acel complex, pentru a face faptele suportabile oarecum.

Pentru noi devine clar că modelul lui Freud nu este obligatoriu şi nici stabil : între cele două motive care îl compun nu există o condiţionare reciprocă şi teza medicului austriac cade confruntată cu mărturiile folclorice. Lupta dintre tată şi fiu este un loc comun în folclorul universal,

---

[6] *Ibidem*, vol. II, p. 468—469; Paulys, *Realencyclopädie der classischen Altertumwissenschaft*, 1937, vol. XVII, col. 1950, 1990.

[7] Diodor din Sicilia, *Biblioteca istorică*. Bucureşti, 1981, p. 381.

https://biblioteca-digitala.ro

dar cauza luptei este întotdeauna de altă natură decît Erosul. Cauza principală a luptei dintre tată și fiu este necunoașterea combatanților, cum s-a întîmplat la Oedip, la Telegonos și la Althaimenes. Stith Thompson cataloghează motivul la sigla N. 731.2[8] și accentuează asupra acestei situații : "Father-son combat. Neither knows who the other is" și îl află la germani, irlandezi, englezi, islandezi, greci, arabi, persani, chinezi, filipinezi, havaieni. Este sigur că răspîndirea motivului este mai întinsă decît a putut consemna învățatul, deoarece pune în discuție una din cele mai ascuțite situații dramatice cu putință, fără a mai avea nevoie de completarea explicativă a incestului, involuntar și el. Motivul se bazează pe necunoașterea combatanților, de fapt acolo unde nu există, din anumite motive, posibilitatea recunoașterii aristotelice. Dacă recunoașterea are loc, motivul se desființează, fie că e vorba de paricid, fie de incest. Aceasta este adevărata funcție a recunoașterii și în direcția aceasta nu s-a adus încă nimic nou de la Aristotel încoace. V.I. Propp introduce funcția la nr. XXVII, dar fără a discuta asupra valorii artistice a diferitelor categorii de recunoașteri cum făcea filozoful grec[9]. La noi, s-a discutat în continuarea lui V. I. Propp[10], arătîndu-se că funcția aparține narațiunii în genere, nu numai unor anumite categorii de narațiuni : basm sau cîntec epic. Exemplele ce se dau au în vedere împiedicarea altor situații dramatice decît cele ce ne preocupă aici : paricidul și incestul. Ceea ce lipsește în ambele studii este faptul că funcția nu e definită ca o piedică în calea unei nelegiuiri, de fapt ca o trecere de la inconștient la conștient. Or, recunoașterea are rolul de a remedia necunoașterea, este — după cum a arătat Aristotel — „trecerea de la neștiință la știință"[11]. Este exact ceea ce recunoaște și Freud. Această trecere are darul de a schimba în continuare datele narațiunii : lupta dintre tată și fiu nu mai are loc, incestul matern este evitat. E adevărat că dacă recunoașterea are loc după consumarea motivelor narațiunii pe direcția apucată de la început, povestirea cîștigă în tragism ; drama nu se mai poate repara ; în timp ce o recunoaștere anticipativă slăbește tensiunea textului, îl edulcorează și-l face mai ușor suportabil. Despre acestea discută încă Aristotel, chiar în legătură cu tregedia lui Oedip. Recunoașterea duce la răsturnarea acțiunii în sensul contrar. Legenda lui Oedip aduce recunoașterea după consumarea tuturor nenorocirilor și cuprinde, după gînditorul grec, „cea mai frumoasă recunoaștere"[12]. Și este cu atît mai tragică soarta eroului, cu cît el însuși se luptă din răsputeri pentru aflarea adevărului, dar fiecare acțiune a lui este răsturnată în contra intențiilor sale, așa fel încît, pînă la urmă, el se luptă pentru propria sa prăbușire. Necunoașterea și recunoașterea sînt cele două mari opoziții care stau la temelia legendei oedipiene și nu rivalitatea erotică dintre tată și fiu pentru a beneficia de afecțiunea femeii (soția unuia și mama celuilalt), cum explică medicul vienez. Una este ca o întîmplare să se petreacă din cauza alteia și cu totul altceva este cînd vine după alta, din pură secvență, nu din cauzalitate.

---

[8] Stith Thompson, *Motif-index of folk-literature*. Copenhaga, 1957, vol. V.

[9] V.I. Propp, *Morfologia basmului*. București, 1970, p. 62—63.

[10] Sabina Ispas, *Obesrvații cu privire la funcția „recunoașterii" în baladă*. „Revista de etnografie și folclor" 16 (1971), p. 225—230.

[11] Aristotel, *Poetica*. București, 1957, p. 36.

[12] *Ibidem*, p. 36.

https://biblioteca-digitala.ro

Că este așa cum credem noi ne convinge o versiune folclorică românească a acestui mit. Este vorba de cîntecul bătrînesc *Ursitoarea*, cu nr. 68 din culegerea lui Cristea Sandu-Timoc[13]. În 181 de versuri de 7/8 silabe se povestește întreaga legendă a lui Oedip, în condițiile specifice ale oralității din zona românească a Timocului în Iugoslavia. Pînă acum nu s-a ocupat nimeni de acest cîntec, așa că relevarea subiectului și discutarea sa devin o cerință științifică imperioasă.

Iată rezumatul tematic al acestei atît de interesante piese. Undeva, într-un sat mic de lîngă Țaligrad, o nevastă tînără naște un băiat. La trei zile, după o credință generală cu rădăcini străvechi, sosesc cele trei ursitori ca să hotărască soarta viitoare a copilului. Prima i-a ursit să moară împușcat, cea de a doua să moară spînzurat, cea de a treia — a cărei menire este definitivă[14] — să se căsătorească cu mamă-sa. Tînăra mamă aude cele ursite copilului și spune bărbatului ce soartă i-au menit ursitorile. Lipsește, precum se vede, prorocirea paricidului. După un prim moment de derută cînd tatăl era să-și împuște copilul, îndeplinind prezicerea primei ursitori, părinții își revin și se hotărăsc să îndepărteze pe copil de casă. Îl pun într-un butoi și-i dau drumul pe apa Dunării la vale. E vorba de motivul repertoriat de Stith Thompson la sigla M. 371 : „Exposure of infant to avoid fulfillment of prophecy", despărțit de motivul lui Oedip la sigla M.371.2 : „Exposure of child to prevent fulfillment of paricid prophecy". Trei zile a plutit butoiul pe apă, pînă s-a oprit lîngă niște șlepuri. Șleparii (marinarii de pe aceste vase) pescuiesc butoiul, află copilul și-l cresc la ei pînă îl fac fecior de 17 ani. Atunci îi spun cum l-au găsit pe apă, cum l-au crescut și-l sfătuiesc să-și caute pe undeva vreun stăpîn pe lîngă care să-și cîștige existența. Băiatul pleacă în lume și, umblînd el să-și facă un rost, se întîlnește cu tatăl său, fără a se recunoaște reciproc, bineînțeles. Ei intră în vorbă și tînărul îi spune ce caută. Tatăl său îi oferă slujba de pîndar la vie și tînărul o primește. I se dă un consemn foarte aspru : să împuște pe oricine ar intra în vie în timpul nopții. Mîncarea i se aducea pe seară, dar o dată stăpînul a uitat și a venit la vie noaptea. Conform consemnului, tînărul trage cu pușca și își omoară stăpînul [amănunt ce lipsea din prorocia ursitorilor]. A doua zi, sluga coboară în sat, aducînd stăpînei vestea cea rea. Femeia își îngroapă soțul și după o vreme propune tînărului s-o ia de nevastă. Acesta acceptă cu bucurie, deoarece se vede stăpîn pe o avere considerabilă și știe să s-a isprăvit cu slugăritul său permanent. Nunta are deci loc. După nuntă, femeia observă că amîndoi seamănă prea tare între ei și se informează despre identitatea lui. El îi spune că e copil lepădat de părinți într-un butoi, că a fost crescut de niște șlepari milostivi care acuma i-au dat drumul în lume, să se căpătuiască singur. Femeia îl recunoaște numai după povestire, dar apoi și după picioarele strîmbe, căci copilul nu fusese înfășat de mic și incestul este evitat. Tînărul rămîne însă cu mamă-sa.

Cea mai superficială lectură a acestui text scoate în evidență înrudirea sa netăgăduită cu legenda lui Oedip, bineînțeles cu modificări ce țin de timp, de loc și de mentalitate. Părinții nou născutului află direct

---

[13] Cristea Sandu-Timoc, *Cîntece bătrînești și doine*. București, 1967, p. 135—137.

[14] Adrian Fochi, *Datini și eresuri populare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea*. București, 1976, p. 351 : cea mai mică sau cea șchioapă are ultimul cuvînt și decizia ei e inexorabilă.

https://biblioteca-digitala.ro

de la ursitori care va fi soarta copilului, la fel cum în antichitate Laius află de la Pithia care va fi soarta lui Oedip. Copilul este îndepărtat spre a nu se împlini ursita, dar nu prin expunerea sa pe munte (topos frecvent pentru acea epocă și lume), ci este lăsat pe apă (după un alt topos tot atît de vechi și de frecvent). Copilul e aflat de niște șlepari (neologism explicabil în zona Dunării, unde acest fel de transport este ceva foarte comun) și crescut de aceștia pînă cred că el își va putea agonisi singur existența. Lipsește episodul plecării lui Oedip de acasă ca să-și cruțe părinții [adoptivi] de efectele profeției. În căutare de lucru, tînărul se întîlnește absolut accidental cu adevăratul său tată și, cum este normal după datele problemei, nu se ajunge la recunoașterea personajelor. Tînărul intră în slujbă la propriul său părinte și execută întocmai consemnul fixat de acesta : tatăl cade victima propriului său consemn. E deci vorba de un accident tipic. Din desfășurarea de pînă acum a textului nu rezultă că tînărul argat și-ar fi cunoscut mama și că ar fi putut face un sentiment oarecare pentru ea, opunîndu-l stăpînului său. El stătea la vie, unde i se aducea de mîncare de către stăpîn. Nu se pune așadar problema unei eventuale rivalități amoroase între cei doi bărbați. Evident în crima tînărului trebuie să vedem o simplă întîmplare, de fapt necunoașterea raportului real de rudenie dintre personaje. E de adăugat aici și circumstanța atenuantă a consemnului călcat de stăpîn și respectat de slujitor. Intrăm în absurd, dar ieșim din psihanaliză. După comiterea crimei, tînărul coboară în sat și duce stăpînei sale vestea despre cele petrecute. Singurul lucru pe care îl putem gîndi în ocurență e faptul că tînărul de pripas și-ar fi ucis stăpînul, pentru ca o dată cu femeia să pună mîna pe averea mortului, făcîndu-și un rost în lume pe baza unei crime. Am putea eventual bănui că e vorba de o crimă cu substrat economic, dacă textul nu ar fi destul de clar spre a nu permite o asemenea interpretare. Pentru așa ceva s-ar fi cuvenit ca inițiativa amoroasă, cu care se continuă cîntecul, să-i aparțină tînărului, ideea căsătoriei sale cu stăpîna averii să încolțească în mintea lui. Dar textul e foarte limpede și nu permite nici un dubiu : femeia este cea care are ideea însoțirii dintre ei. Abia acum aflăm că și tînărului soluția îi surîde, deoarece se vede fixat locului și devenit stăpînul unei averi la care nici nu visa măcar. Faptul că inițiativa este a femeii mută din nou jaloanele schemei lui Freud. Nunta are loc, dar asupra acestui moment se trece repede și ușor, nu se insistă decît după recunoașterea personajelor, înainte de consumarea căsătoriei, deci de comiterea incestului. În acest punct din desfășurarea narațiunii, cîntărețul Sima Prunaru oprește cascada fărădelegilor, folosind un loc comun, pe care noi l-am numit „recunoașterea" și l-am prevăzut cu nr. 105 în repertoriul analitic al formulelor de tipul *loci communes* în cîntecul epic tradițional al românilor[15]. Acest loc comun conduce totdeauna la recunoașterea personajelor. Un personaj — de data aceasta femeia — observă că între amîndoi există o asemănare fizică foarte mare și se simte obligată să ceară informații suplimentare de la celălalt. Tînărul îi povestește ceea ce a aflat de la salvatorii săi, dar simpla povestire nu e suficientă și atunci se recurge la o dublare a recunoașterii cu ajutorul unui semn corporal : tînărul are picioarele strîmbe deoa-

[15] Adrian Fochi, *Estetica oralității*. București, 1980, p. 322.

https://biblioteca-digitala.ro

rece n-a fost înfășat în timpul prunciei. Acesta devine pentru amîndoi semnul hotărîtor, își dau seama că sînt mamă și fiu, iar incestul este evitat. Acest amănunt deosebește versiunea folclorică românească a legendei lui Oedip de versiunea străveche grecească, tocmai la unul din motivele principale discutate de Freud și despărțind „complexul" acestuia în părțile sale componente. Desigur, sînt și alte deosebiri între cele două versiuni, dar de mai mică importanță. Lipsa din final este însă o diferență fundamentală, de care trebuie să se țină mereu seama în continuare. După psihanaliști, scopul tuturor celor povestite este realizarea incestului, or în textul românesc de care ne-am ocupat tocmai acest moment lipsește. Paricidul este un act gratuit. Celelalte deosebiri dintre versiuni sînt de culoare locală : la greci lucrurile se petreceau în palatul regal, la români într-un sat tradițional și din această situație de bază derivă toate celelalte abateri. Reținem numai una din ele : tînărul află că și-a ucis tatăl, dar cîntecul nu întîrzie asupra acestui amănunt în nici un fel (nici ca proces psihologic, nici ca intervenție socială). Aceasta arată că subiectul trebuie să fie foarte vechi la români, din moment ce justiția e o chestiune de familie și nu de societate.

Este acum cazul să arătăm aici că dacă subiectul, așa cum l-am descris mai sus, este o raritate în cuprinsul cîntecului epic românesc, el se întîlnește mai frecvent printre basmele noastre. Adolf Schullerus îl trece la nr. 931 cu următorul comentariu : „Der ausgesetzte Sohn heiratet die verwitwete Mutter", ceea ce înseamnă : „Fiul expus se căsătorește cu mama sa devenită văduvă"[16]. Descrierea lui nu e tocmai corectă, deoarece nu ni se spune cum a devenit văduvă mama, or tocmai acest amănunt are — din punctul de vedere al lui Freud — ponderea cea mai mare în narațiune. Dar în basmul culeș de Pauline Schullerus, de la Nicolae Duda din Alțina, aflăm și episodul uciderii neintenționate a tatălui. Varianta aceasta e foarte apropiată de cîntecul timocean. Doi tineri căsătoriți sufereau că nu aveau copii. În urma rugăciunilor lor, dobîndiră un băiat, căruia ursitorile îi meniră să devină ucigaș al tatălui și soț al mamei. Bunica a auzit prezicerea ursitorilor și a spus părinților ce îi așteaptă din partea copilului atît de dorit. Ei se decid să-i dea drumul pe apă într-o lădiță și îi leagă la gît un ineluș. Lada pluti pe apă timp de 16 ani, cînd deodată fu zărită de doi pescari. Aceștia o scoaseră la mal, o deschiseră și aflară acolo un băiat mare de 16 ani. Unul din pescari, care era bogat dar nu avea copii, îl înfie pe dată și-l luă la dînsul. Într-o bună zi, băiatul ceru tatălui său adoptiv să-l lase să plece în lume, deoarece dînsul nu știa nimic despre lumea aceasta. I se îngădui și băiatul merse pînă ajunse la adevăratul său tată. Acesta avea o vie și-l trimise pîndar, sub cuvînt ca să împuște pe oricine ar intra în vie fără a-și declina identitatea. Peste noapte, bătrînul se duce să-și controleze sluga și nu răspunde la somațiile sale. Se împlini astfel prima parte a prezicerii : fiul ucide pe tată fără să vrea și fără să știe. Femeia văzînd că soțul ei întîrzie se duse să-l caute și-l află mort. Pe tînăr îl păstră pe lîngă casă „deoarece era harnic și vrednic la toate". Mai tîrziu se căsătoriră și trăiau în cea mai bună înțelegere. Li se născu un copil la care țineau ca la

[16] Adolf Schullerus, *Verzeichnis der rumänischen Märchen und Märchen-varianten*. Helsinki, 1928, p. 62 [FFC No 78].

https://biblioteca-digitala.ro

ochii din cap. Într-o zi merseră la muncă în cîmp și lăsară copilul alături. Dar copilul plîngea atît de tare încît mamă-sa nu-l putea potoli cu nici un chip. Ea își trimise soțul să încerce el liniștirea copilului și el reuși să-l facă să tacă făcînd să-i sclipească pe dinaintea ochilor inelușul ce-i fusese cîndva legat la gît. Femeia curioasă de liniștirea bruscă a copilului veni să vadă cum s-au petrecut lucrurile. Cînd a văzut inelul, îndată l-a recunoscut și și-a dat seama că s-a împlinit și cea de a doua parte a prevestirii. Spuse deci soțului ei totul și, pentru a evita alte nenorociri mai mari în viitor, îl sfătui să plece în lume. Tînărul fu de acord, dar îi promise că va merge întîi pe la casele ursitorilor spre a le cere socoteală de ce i-au menit o soartă atît de nefericită. Povestea continuă cu alte peripeții, dar pe noi nu ne mai interesează în continuare, ci ne oprim aici, decupînd din ea numai partea ce ne interesează : „complexul lui Oedip" (paricidul și incestul)[17].

Constatăm așadar că subiectul cîntecului timocean nu este un unicat artistic la români, ci apare în proză și în Transilvania. Din catalogul lui Adolf Schullerus aflăm că o altă variantă românească din Transilvania se află în colecția lui Franz Obert[18], iar o variantă aromână a fost publicată de Pericle Papahagi[19]. Deci subiectul oedipian este mult mai răspîndit la români și aflarea sa la aromâni, timoceni și transilvăneni ne încredințează că ține de perioada de comunitate străromână. Un al patrulea text în proză, pe care nu l-a știut Adolf Schullerus, lărgește mult aria de răspîndire a subiectului la români. Textul e din Moldova de nord, din satul Bozieni, aparținînd orașului Săveni, jud. Botoșani. A fost cules de Dumitru Furtună și publicat înainte de primul război mondial încă[20], așa încît lipsa lui la A. Schullerus rămîne neexplicată, mai ales că el citează culegerea. În loc de ursitori, apare un zodier care prezice trei fărădelegi (seducerea unor călugărițe, omorul tatălui și incestul matern). Copilul e închis într-o lădiță și dat pe apă. Călugărițele îl

---

[17] Pauline Schullerus, *Rumänische Volksmärchen aus dem mittleren Harbachtal*. București, 1977, p. 357—362.

[18] Franz Obert, *Rumänische Märchen und Sagen aus Siebenbürgen*. Archiv d. Ver. siebenb. Landeskunde, Bd. 42, S. 381—494 (85 Nr. S. 495—501).

[19] Pericle Papahagi. *Basme aromâne și glosar*. București, 1905, nr. 110. Textul aromân are următoarea structură : Niște oameni aveau nouă copii și cînd să se nască cel de al zecelea veniră ursitorile (în dialect mirile<moirele grecești) și-i preziseră că tatăl său va muri și de asemenea și cei nouă frați, iar dînsul se va căsători cu mama sa. Din capul locului, lipsește paricidul. Femeia leapădă pruncul nou născut la riu, unde îl află un străin căruia i se face milă de copil, îl ia la el și-l crește. Cînd se făcu mare, copilul se informă despre numele lui și la stăruințele sale află adevărul. Îi veni dorința legitimă de a-și căuta părinții și plecă în lume. Ajunse într-un sat necunoscut și trase la o bătrînă. Aceasta, aflînd că el nu are pe nimeni îi propuse să se însoare cu o văduvă din sat, căreia îi murise și soțul și toți copiii. Nunta se făcu și, după mulți ani, soția își întrebă soțul despre neamurile sale și astfel află că el nu era altul decît propriul ei copil. Recunoașterea avu loc și prezicerea ursitorilor se împlini. Textul a fost cules din Turia—Epir și se află între p. 361—362. Cuprinde numai motivul incestului matern involuntar, lipsește motivul paricidului pus în slujba incestului. Probabil că o comparație cu materialul neogrec ar putea explica această situație, dar pe noi ne-ar duce prea departe. Materialul aromân se așază destul de departe de ceea ce aflăm la românii timoceni și la dacoromâni. Vechimea subiectului e incontestabilă, dar unitatea lui nu există decît la dacoromâni și timoceni. Important de reținut e faptul că, motivul incestului nu apare ca o consecință a paricidului ; poate exista independent de primul. Deci încă o dată schema psihanalitică nu se validează prin confruntarea cu materialul artistic.

[20] Dumitru Furtună, *Vremuri înțelepte. Povestiri și legende românești*, București, 1913, p. 82—85, de la Ion a Popii.

https://biblioteca-digitala.ro

află și-l cresc, dar el le seduce și e alungat de la mănăstire. Căutîndu-și o slujbă, tînărul ajunge în serviciul tatălui său care-l face pîndar la vie cu consemnul de a trage cu pușca în orice vizitator nocturn. Vroind să încerce credința slujitorului, stăpînul (adică tatăl) e împușcat. Stăpîna îi propune tînărului să trăiască împreună și, o dată, căutîndu-i în cap, dă peste o zgîrietură. Întrebîndu-l de unde o are, el povestește că a fost lepădat de părinți și semnul e de la un cui cu care fusese închisă lădița, după spusele călugărițelor care îl aflaseră. Continuînd să-și povestească viața, femeia îl recunoaște drept fiul ei, reamintindu-și de prezicerea zodierului. Astfel, incestul matern este evitat, povestea punînd un accent foarte puternic pe sentimentele lor de vinovăție. Tînărul este iertat atunci cînd turma de oi negre pe care o paște se transformă în oi albe, iar mama cînd reușește să însufletească cu lacrimile ei o buturugă de măr pînă o face să rodească. Cu toate adausurile semnalate, constatăm existența celor două motive oedipiene, dar cu evitarea incestului matern; în rest, povestirea urmează același model: tînărul ajunge pîndar de vie, are adică o armă asupra sa și își ucide tatăl. Partea a doua a profeției nu se mai îndeplinește, probabil fiindcă la români incestul trezește acea „teroare sacră" de care vorbește Sigmund Freud[21].

Ceea ce e desigur important e faptul că subiectul trăiește la români în două forme deosebite: în proză și în versuri. Aceasta ne îndreptățește să credem că în trecut subiectul trebuie să fi fost mai răspîndit decît cunoaștem astăzi, din moment ce afectează cele două principale genuri narative: basmul și cîntecul bătrînesc. De altfel, credința populară în ursitori este general atestată la români, pînă către sfîrșitul secolului trecut[22]. Dar subiectul este cunoscut și de alte popoare sub formă de basm. Astfel, îl aflăm la ucraineni și la ruși[23], unde se pare să fi ajuns prin surse bizantine.

Se cuvine deci să menționăm aici faptul foarte important că am mai identificat la noi un subiect care circulă într-o formă dublă (în versuri și proză), după altele cîteva cunoscute de mai nainte: *Mizilca*[24], *Meșterul Manole*, *Călătoria fratelui mort*[25]. Acesta nu este un fenomen care poate rămîne indiferent pentru cercetare, ci merită un studiu aparte, deoarece apartenența unor subiecte la două genuri narative nu poate fi fără consecințe pentru structura povestirilor și pentru formele de artă pe care le îmbracă. Un text în plus nu e mult, dar pus laolaltă cu celelalte începe să vorbească altfel.

Dar analiza noastră a arătat că adeseori „complexul oedipian" se scindează în două, între motivele componente nemaiexistînd nici o relație de condiționare narativă. De obicei lipsește motivul incestului matern,

---

[21] Sigmund Freud, *Totem et tabou. Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*. Paris, 1924, p. 32—33.

[22] S.Fl. Marian, *Nașterea la români*. București, 1892, p. 149—160; Ion Mușlea — Ov. Bîrlea, *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele* lui B.P.Hasdeu. București, 1970, p. 427—428; Adrian Fochi, *Datini și eresuri*, p. 349—353; vezi și Ovidiu Bîrlea, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*. București, 1976, p. 427, rezumînd textul Paulinei Schullerus.

[23] *Восточнославянская сказка. Сравнительный указатель сюжетов. Leningrad, 1979, p. 238, nr. 931. Кровосмеситель [Андрей Критский] = Incest [Andrei Cretanul].*

[24] Mihai Pop, *Metode noi în cercetarea structurii basmelor*. Folclor literar 1(1967), p. 5—12.

[25] Ion Nijloveanu, *Basme populare românești*. București, 1982, p. 301 (Meșteru Manolea), p. 399 (Costandin strigoi).

https://biblioteca-digitala.ro

cel care — în concepția lui Freud — regizează subiectul în toată complexitatea sa. Rămîne numai lupta dintre tată și fiu, pentru care am oferit unele exemple, dar care acum trebuie să ne preocupe în mod direct și special. Pe lîngă subiecte celebre ca *Sohrab și Rustem* sau *das Hildebrandslied*, care s-au bucurat de o literatură considerabilă, se cuvine să punem și materialele românești paralele, întrucît nu sînt cu nimic mai prejos ca cele aici menționate. Nu ne oprim asupra acestor subiecte celebre[26], ci ne ocupăm numai de prezentarea textelor românești. În catalogul cel nou al lui Al.I. Amzulescu[27] se dau trei subiecte de cîntec epic, care au în structura lor motivul luptei dintre tată și fiu, așezîndu-se astfel alături de cele mai cunoscute piese de acest fel. Din păcate, materialul românesc nu s-a învrednicit pînă acum de o tratare monografică și nu este cunoscut nici în țară, nici în străinătate, ceea ce este evident spre paguba noastră. Primul caz e cunoscut în 6 variante bănățene, deci are o circulație limitată la colțul sud-vestic al țării, iar în Iugoslavia vine în contact cu zona Timocului. Poartă numărul de ordine 12(16): *Copilaș de turc*. E vorba de un copil năzdrăvan, cu o forță excepțională, care, adus în fața împăratului, cere ca acesta să-i dea viteji cu care să se înfrunte. Îndrăznește numai eroul sîrb Marcu Cralievici. Lovindu-se cu buzduganele sau întrecîndu-se în alergarea cailor, copilul e gata să-și ucidă adversarul. Marcu îl întreabă din ce neam se trage și află că precocele viteaz e chiar fiul său, născut de o birtășiță. Alteori mama copilului se ivește la timp pentru a-i despărți pe luptători, care amîndoi ar fi frați buni, fiii săi. Lupta încetează și se încinge o mare petrecere de bucuria regăsirii și recunoașterii. Nu se ajunge la moartea nici unuia din combatanți, deoarece toposul recunoașterii funcționează perfect, în concordanță cu rostul său artistic, fie din spusele eroilor, fie din intervenția mamei.

Cel de al doilea caz de acest fel [nr.28(38)] pune față în față pe Novac și pe fiul său, născut de Livda cîrciumăreasa. Fiul o silește pe mamă să-i spună cine e tatăl său și, aflînd că e Novac, pleacă în căutarea acestuia. El reușește să biruie pe toți Novăcești trimiși să-l întîmpine și se recunoaște prin încleștarea voinicească cu tatăl său. Nu se ajunge nici de data aceasta la paricid, care e evitat prin convenția recunoașterii. Ca difuziune, subiec-

---

[26] În lupta dintre tată și fiu, *Rustem*, tatăl, îl ucide pe *Zorab*, fiul.

Oferim aici momentul de căință al bătrînului oștean. Onoarea vitejească i-a împiedicat pe luptători să țină seama de semnele de recunoaștere:

— Căința mi-e nespusă de ce-am făcut și-aștept
pedeapsă, fără margini, cum e cinstit și drept.
Mi-am nimicit odrasla, mlădița mea din trunchi
pierind cu fier în piept și ruptă din rărunchi.
Puternic, vajnic, tînăr, cu mintea lui copilă,
mă întrecea în vorbă, în dragoste și milă,
virtuțile de seamă ce omul deslușesc
de fiarele ce urlă, ce rup și nu grăiesc.

Vitejiile lui Rustem. Repovestite de Romulus Dinu după *Șah-Nameh* (*Cartea șahilor*) de Firdousi. București, 1978, p. 155. În vechiul cîntec despre Hildebrand nu știm cum s-a soldat lupta; finalul textului nu ni s-a păstrat. În versiunea baladică eroii se recunosc, iar tatăl e recunoscut cu toposul inelului lăsat să cadă în pahar și de mamă, „doamna Utte".

[27] Al. I. Amzulescu, *Cîntecul epic eroic*. București, 1981, nr. 12(16), 28(38) și 34(45). Studiul lui A. van Gennep, pe această temă, din volumul său *La formation des légendes*, Paris, 1910, este astăzi mult depășit. Valorificabilă numai bibliografia. Vezi p. 235—252.

https://biblioteca-digitala.ro

tul e mult mai răspîndit decît primul și acoperă aproape întreaga suprafață a țării. Numai în Dobrogea lipsește, în rest îl aflăm pînă în Bucovina.

Ultimul cîntec de acest fel, cu numărul 34(45) și numele *Novac și Balaban*, are următorul rezumat tematic : „De la masă, Novac și Balaban aud strigătul provocator al Voinicului sărac. Bătrînii își încearcă pe rînd vitejia, dar sînt biruiți la aruncarea buzduganului. Întrebîndu-l din ce neam este, află că viteazul e Ioviță, fiul văduviței din Țarigrad și al lui Novac, care-i recunoaște inelul". Deci nici în acest cîntec lupta nu se termină cu moartea unuia dintre combatanți. Are loc și de data aceasta recunoașterea tatălui și fiului, cu ajutorul unui alt topos curent, și anume toposul inelului. Textul e destul de rar (se cunosc numai două variante), ambele din Muntenia.

Ca în *Hildebrandslied*, în versiunea sa veche, se ajunge la luptă, dar, după primele momente de încordare, are loc recunoașterea eroilor și lucrurile iau un deznodămînt favorabil. Lipsește și asprimea brutală a dialogului, care caracterizează cîntecul germanic și care constituie, de fapt, miezul însuși al compunerii. Lupta se dă între doi eroi care nu se cunosc și numai întîmplarea face ca să se afle față în față tatăl cu fiul. Lupta lor are alte motive decît stăpînirea unei femei, de obicei e vorba de onoarea vitejească a celor doi adversari.

Toate acestea arată că schema lui Sigmund Freud numită „complexul lui Oedip" nu se bizuie pe nici o realitate artistică și e o chestiune de imaginație. Descoperind un mecanism psihologic adevărat, învățatul a încercat să găsească resorturile sale în creația orală și aici a greșit, deoarece folclorul nu ne oferă nimic comparabil cu schema sa, după cum sperăm s-o fi putut demonstra mai sus. Nici cele două motive luate la un loc, sub forma acelui „complex al lui Oedip" și nici cele două motive luate separat nu îndreptățesc teoria lui Freud. Ne pare bine că în această dezbatere ne-am putut folosi de materialele românești, atît de puțin cunoscute și pînă acum încă nepuse la contribuție.

UN SUJET UNIVERSEL INCONNU DANS LE FOLKLORE ROUMAIN

Résumé

Tout le monde instruit connaît l'horrible tragédie d'OEdipe Roi aux prises avec un destin absurde et injuste, soit à travers la mythologie ou la dramaturgie gréco-latine (Sophocle, Sénèque), soit par la psychanalyse qui en a fait la clef de voûte de sa théorie. On sait moins ou aucunement quel est le sort du sujet dans le monde du folklore. Dans la prose populaire, le sujet peut être rencontré sur une aire plus large (Stith Thompson, *Motif Index*, R. 131.3.1), mais on ne connaissait pas sa présence dans la poésie populaire. Or, l'auteur l'a trouvé parmi les chansons épiques roumaines et ceci justifie cette étude. Tout comme le sujet antique, le poème roumain (181 vers de 7/8 sylabes (Al. I. Amzulesco, *Balada familială*. Bucarest, 1983, n° 167) est composé de deux motifs complémentaires : le parricide et l'inceste, mais aussi comme dans l'antiquité la suite des motifs n'est pas obligatoire, mais accidentelle, et parfois les deux motifs peuvent se séparer, en circulant indépendamment. Le sujet a été atesté

https://biblioteca-digitala.ro

chez les Roumains de la zone du Timoc (à la frontière de la Bulgarie et de l'Yougoslavie) et on ne connaît qu'une seule variante. En échange, le sujet en prose se rencontre chez les Aroumains du Pind en Grèce, chez les Roumains de Transylvanie et chez ceux de la Moldavie du Nord ; a donc une diffusion très large, quoi que les variantes ne soient pas trop nombreuses. Il faut retenir qu'entre les variantes en prose et celle poétique il n'y a pas de différence thématique notable ; il y a seulement les différences normales dans un régime d'oralité. Comme chez les peuples voisins le sujet n'existe pas — à ce que l'on sait —, comme chez nous il se trouve tant au Nord qu'au Sud du Danube, et comme la version roumaine est parfaitement unitaire, on est en droit de soutenir qu'il s'agit d'une question qui tient de l'époque de l'unité de la romanité orientale, en tout cas de l'époque qui a précédé la séparation dialectale des ancêtres des Roumains. C'est une nouvelle preuve de la continuité culturelle et de l'existence de notre peuple dans l'espace qu'il habite et où il a toujours mené sa vie. Le texte est dépourvu d'une valeur artistique spéciale, mais c'est la valeur documentaire qui doit nous préoccuper en premier lieu. Ce sujet — comme d'autres encore — dépasse le simple domaine du folklore, il se rapporte à l'ethnogenèse des Roumains et aux formes profondes de notre civilisation, ainsi comme celles-ci se sont maintenues dans notre folklore.

https://biblioteca-digitala.ro

CONTRIBUȚIE LA CERCETAREA CREAȚIEI DE CÎNTECE NOI

AL. I. AMZULESCU

În septembrie 1982, la ultima cercetare de teren pentru încheierea monografiei zonei folclorice a Muscelului, acordînd atenția cuvenită evoluției actuale a tineretului, am conlucrat, între alții, în comuna submontană Nucșoara, cu tînărul pădurar Gheorghe Gh. Jubleanu (22 ani).

Mențiune deosebită: față de atît de numeroasele prilejuri în care experiența din ultimele decenii ne aducea în situația de a constata fenomenul de *dez*lăutărire (numeroși fiind pretutindeni în țară lăutarii care, căutîndu-și un loc stabil de muncă, și-au părăsit treptat „meseria" tradițională de practicanți profesioniști ai cîntecului popular), tînărul pădurar din Nucșoara ne dezvăluie, dimpotrivă, o situație oarecum ciudată — dar adeverind de fapt, și aceasta, un fenomen destul de frecvent și caracteristic în ultima vreme, cînd putem întîlni o seamă de tineri „încadrați" sau „studenți" care practică, mai cu seamă în orașe, o nouă lăutărie, în „orchestre" înjghebate spre a sluji ocazional la nunți și alte prilejuri de petreceri. Gh. Jubleanu e tocmai un caz specific de ceea ce s-ar putea considera și numi astăzi, pe drept cuvînt, fenomenul de *în*lăutărire semiprofesionistă, cu toate implicațiile folclorice și social-culturale ce pot urma din aceasta.

Citățm spicuind din fișa sa biografică: . . .„*Titi* Jubleanu mă știu toți !" Are „liceul, 12 clase, terminat în '79 la Curtea de Argeș (liceul industrial nr. 1 de silvicultură)". E „pădurar (din 23. IV. 1982)". Dar, fapt semnificativ: „*Ocupații anexe*: muzicant (voce + acordeon), solicitat să cînte (cu plată) la nunți și petreceri (în seara precedentă a fost chemat să cînte la o nuntă în Stănești)". Apoi, „*Deplasări*: București, aproximativ 5 ori (a dat examen de admitere la Drept, în '79); Arad — am făcut armata (în 1980). Cu concursuri (dansuri populare): Slatina, Craiova; în alte orașe, numai în trecere. *Ocazii la care a cîntat*: aici, în Nucșoara, cel mai mult la căminul cultural și la nunți, botezuri. Pe scenă, prima oară ca solist prin '79. Prima nuntă am cîntat-o în '79 cu formația întrunită din Curtea de Argeș. Cam de 2—3 ori pe an, la prieteni, la cunoștințe . . .".

Transcriem, în continuare, amplele notații din partea finală a fișei sale de informator principal: „Fire simpatică, deschisă, ușor abordabil, sincer comunicativ, cu deplină puritate și sinceritate tinerească. Purtător *activ* al cîntecului popular; cîntăreț *creator* spontan — solicitat ca lăutar ocazional (voce + acordeon la baluri, botezuri și nunți), în lipsă de lăutari propriu-ziși. Îndemnul și deprinderea cîntecului le-a primit, inițial, de la vîrsta de cinci ani, în familie, de la mama sa, care mai tîrziu i-a cumpărat

Rev. etn. folc., tom 29, nr. 2, p. 144—158, București, 1984

https://biblioteca-digitala.ro

acordeon, punîndu-l să învețe singur să se acompanieze (dublînd instrumentalul linia melodică vocală). În timpul școlii a cîntat adesea pe scenă la serbări și concursuri locale. Și-a alcătuit repertoriul învățînd cîntece de la radio și după discuri — dovedindu-se interesat de cîntece ca atare, fără interes pentru interpreții acestora (mărturisind accentuat și dovedind că *nu* are vreun cîntăreț preferat, deci fără a-și constitui vreun model de imitat). A absolvit cursurile liceului silvic din Curtea de Argeș (1979) și s-a căsătorit cu două luni în urmă. Aflîndu-se acum încadrat (din aprilie 1982) ca pădurar (după ce a ratat, în '79, examenul de admitere la Facultatea de Drept din București și renunțînd la studii) s-a întors din convingere acasă, mărturisind stăruitor dragoste de meserie, de pădure, de viața în aer liber și de locul natal. Pe lîngă cîntecele învățate, *a compus* efectiv, din imbold sincer spontan și intim texte și a alcătuit pentru ele (din crîmpeie tradiționale) melodii proprii pentru cîteva creații pe tematica vieții noi și a luptei pentru pace (scrise dezordonat într-un caiet pe care-l intitulează „universal", amestecate cu note la cursuri de calificare profesională...). Se află la al treilea acordeon. O dată cu dispariția singurului veritabil lăutar localnic (vechiul nostru informator din anii '50, Costică Matei, recent decedat), a început să fie solicitat pentru a cînta *cu plată* la baluri, botezuri și nunți ! Începînd din 1979 a cîntat astfel cam de 2—3 ori pe an (chiar și în seara de 4 septembrie, în ajunul cercetării noastre, a cîntat la nunta fiicei unui fost profesor al său de la liceu, în com. Stănești; el a plătit darul ca mesean invitat, dar socrul i-a plătit pentru cîntare; la nuntă se afla angajată și o formație vocal-instrumentală de „studenți" de la institutul de trei ani din Cîmpulung). Cîntăreț cu o voce naturală sănătoasă, curată, cu timbru plăcut. (Nesprijinit de instrument denotă o ușoară tendință de distonare.) Deși afirmă că posedă un repertoriu de peste 100 de piese, în cele cîteva ore disponibile (fiind obosit după nuntă, iar de mîine trebuind să plece la pădure) nu a putut înregistra decît 28 de piese (cu informațiile aferente). De asemenea afirmă că a trecut sub tăcere, din decență, unele cîntece „cu porcării", pe care le cîntă obișnuit la nunți și petreceri, dar nu și la microfonul nostru, în fața soției (cu care a venit pentru a-l asista la înregistrare). Caz interesant de cîntăreț popular semiprofesionist actual, *cu posibilități de dezvoltare*, amestec de sinceritate naivă (dragoste și plăcere intimă și spontană pentru cîntec) cu înclinație de practicare mercantilă a cîntecului ! Elanul său intim creator dovedește *independență* față de modelul cîntecelor deprinse din circulația de pe discuri și de la radio. (Se exprimă cu un vocabular ales, folosind curent și corect un verbiaj evoluat — variantă, text etc.)".

O altă fișă, globală, de „informații", realizată pe parcursul înregistrării cîntecelor, repetă întărind — și verificînd astfel — cele de mai sus, dar adăugînd și noi amănunte : ... „De pe la vîrsta de cinci ani, sub supravegherea mamei (primul cîntec — *Vîntule de primăvară*, al lui Duca, de la radio). Apoi, la serbări pionierești, și-apoi la concursuri — cîntece de la radio, despre țară... Cele mai multe cîntece, de la radio le reținem. Din clasa a cincea am început cu acordeonul, de unul singur, după ureche. Ăsta e al treilea. De cîte ori am timp liber, seara, sărbători... (Creații proprii ?) M-am inspirat pe moment din întîmplări personale, din dragoste, din viață, apoi cu teme patriotice, după evenimente deosebite... La un botez am cîntat prima dată, la un prieten în Brăduleț, prin '75,

https://biblioteca-digitala.ro

singur. Apoi am fost invitat să cînt în fiecare an cam de 3—4 ori. Am cîntat mai mult baluri, pentru tineret. Știu cam o sută de cîntece, cu vechi, cu nou, cam atîta ! Le-am auzit în anumite variante și le-am mai completat și eu ! . . ." (i. 32451).

Bagajul folcloric al acestui tînăr absolvent de liceu, reîntors cu deliberare în sat, acum pădurar dar *și lăutar* (!) în satul său, dobîndește astfel un interes actual deosebit. Analiza sistematică a repertoriului său, în plin proces de formație, arată că „personalitatea" creatoare își află, dacă ea există, calea de a depăși situația de simplu „consumator" și purtător obișnuit al cîntecului popular pentru a da expresie proprie și originală gustului și plăcerii de a cînta cîntecul *său*, cîntărețul creator aflîndu-și, chiar și în condițiile schimbate, ale puternicei influențe *de sus*, a căilor mass-media, imboldul și putința de a se încadra în tradiția orală dar și de *a crea*, însul devenind, în acest caz, un ferment activ al evoluției pozitive a cîntecului popular în condițiile actuale, de frecventă aculturație și alienare.

Între cele 28 de cîntece înregistrate selectiv din repertoriul lui Titi Jubleanu, mai întîi patru provin din tradiția orală, trei fiind cîntece cu conținut păstoresc — unul, de cătănie :

— *Munte, munte, brad frumos* (mg. 5412 I q) : „L-am învățat în timpu unor concursuri aici, la comună, de la directoru de cămin de-atunci (C. Diaconu, din Stănești), cam prin '72 cred că era. Îl cînt în mod curent. E cerut de ciobani". (Reluat, spre a urmări eventuale variații, la mg. 5412 I r, după întrebarea noastră informatorul precizează : „Iezact cum l-am auzit îl cînt și-acum. Mi-a plăcut în forma care ie !") ;

— *Cucule cu pană sură* (mg. 5412 II a) : „De la Maria Pașol, o bătrînă d-aicea. De prin '72 aproximativ, pentru concurs. Îl cînt mai mult pentru mine. Nu cred să-l mai știe cineva !" (M. Pașol a fost cercetată în culegerile noastre din anii '50 !)

— *Pe un munte nalt și verde* (mg. 5412 II b) : „Atît îl știu ieu ! L-am auzit de la Iordache C. din Gruiu (Secături), prin '72—'73, iera beat, pe izlaz. Îl cînt exact cum l-am auzit. Îl mai cînt, la preferințele publicului ! . . ." (Variantă de 11 versuri/5 strofe ; e o versiune completă dar concentrată a vechiului cîntec de largă răspîndire, culeș și de noi în anii '50.)

— *De mic mă dusei cioban* (mg. 5412 II c) : „De la directoru de cămin Diaconu, prin '72—'73. Îl cînt mereu. E cerut de ciobani. Așa l-am auzit, așa îl cînt !"

Se cuvine relevat faptul că trei din cele patru cîntece din tradiția locală au fost învățate pentru necesitățile mișcării artistice de amatori — stimulatoare, în acest caz, pentru păstrarea tradiției. Tînărul lăutar amator le cîntă încă „în mod curent", „mereu", „la preferințele publicului", dar și „pentru mine" !

Cele cinci cîntece care urmează și referințele despre ele arată, în chip firesc, puternicul impact actual mass-media, făcînd din tineretul zilelor noastre înainte de toate un consumator de cîntec de aiurea și de-a gata :

— *Viață, viață, ce grea ești* (mg. 5412 II d) : „De la radio îl știu, Dolănescu parcă ; l-am învățat de mult și nu prea reține cine cîntă ; n-am nici un interpret preferat, de obicei am melodii preferate ! Nu prea mă interesează cine cîntă ! Melodiile mă interesează, nu cîntărețul ! E de mult,

https://biblioteca-digitala.ro

în mod sigur de 2—3 ani. Nu l-am schimbat, poate-oi fi uitat ceva pe parcursul timpului... Îl cînt, să cere !" (Deosebit de prețioasă e această informație a noului „consumator" de cîntece provenind din filiera mass-media : „consumatorul" fiind în acest caz, totuși, un cîntăreț cu personalitate, nu manifestă atenție specială vreunei „vedete", nu cunoaște ploconirea în fața „cîntărețului preferat" ; interesul se îndreaptă însetat exclusiv spre repertoriu !)

— *Bate vîntul prin păduri* (mg. 5412 II g) : „E cîntecul lui Dolănescu, varianta lui Dolănescu. Îl știu de 2—3 ani, de la radio. Îl cînt la petreceri, distractiv !..."

— *Eu din sat cînd am plecat* (mg. 5412 II h) : „De la radio, de la Dolănescu, e varianta lu' Dolănescu. De doi ani, cred. Îl cînt mai des, la-ntîlniri tinerești, și la nuntă".

— *Du-mă, dorule, ca vîntul* (mg. 5412 II k) : „Ie după Maria Ciobanu. De vreo doi ani. Îl cînt în mod curent, la sîrbă".

— *A zis tata că-mi dă oi* (mg. 5412 II j) : „După discu lu' I. Dolănescu și Tiberiu Ceia. De doo săptămîni. Iezact cum l-am auzit ! Mai sînt doo părți pe care ei le fac separat (refrene : la-la-la...). Îl cînt la horă, la joc, la hora mare". (Melodia provine dintr-o jienească. De remarcat e faptul că deprinderea tradițională a lăutarului de a cînta cîntece vocale la joc, la horă, la sîrbă, se alimentează astăzi din noile aluviuni extravilane, mass-media, care se integrează astfel, vrînd-nevrînd, treptat, în tradiția locului...).

Toate cîntecele care urmează atrag însă în mod deosebit atenția noastră spre latura preponderent creatoare a acestui tînăr pădurar și nou lăutar :

1/ : M-ai făcud, mamă, cu dragi
Sub frunzișul dez de fag, *măi* :/
/ : M-ai crescut, m-ai legănat,
To' pa poale de Carpați,
Măiculița mea! :/
2/ : M-ai făcut, măicuță,-n zori
Cînd ie cîmpul plin cu flori, *măi* :/
/ : Să fac, mamă, pe lumină
Țara mea ca o grădină ! *Rfr.* :/
3/ : Cîn' stringeai cu furca fîn
Îm' spuneai că sîn' român, *măi* :/
Și românul, cît trăiește
Numa-n dreptate muncește, *Rfr.*
C-așa-i firea românească,
În dreptate să trăiască ! *Rfr.*

„Io l-am făcut, cu ocazia participării la un concurs în Curtea de Argeș, eram elev, în '78—'79 aproximativ. Nu l-am mai cîntat. Compuse din altele, auzite..." (mg. 5412 I p) ;

1 Mamă, frumos dar mi-ai dat
Atunci cîn' m-ai legănat, *măi*
Cîntecul și voia bună,
Să cînt cu toți împreună
În grai dulce strămoșesc *măi*
Mîndru cîntec românesc, "
Să cîntăm azi bucuria
Toți flăcăii-n România !

https://biblioteca-digitala.ro

2 Mîndru plai scăldat în soare
Îi cîmpia roditoare
Unde lanu unduiește
Și belșug de spice crește,
Cînt, să știe lumea-ntreagă
Cît mi-e țara mea de dragă,
O grădină-n sărbătoare,
Numai floare lîngă floare!

3 Către zări senine,-albastre,
Munții, fala țării noastre,
Își țez doina din izvoare
Și-o trimit apoi la vale
Peste codri și ponoare
Pîn' la Dunăre și Mare,
Lumea toată să cunoască
Viața noastră românească!

4 Viers de dor sub clar de lună
Cîntecele noastre-adună,
Inima ne ie vioară
Ca să cînte mîndra țară
Care azi și-arată fața
Cum ie roua dimineața,
Românie, mamă bună,
Cîntăm cu tine-mpreună!

„L-am făcut în armată împreună cu un coleg, Bădescu Grațian din Aref, în 1979. Pentru un spectacol. Nu l-am mai cîntat de-atunci. Melodia e a lui Dolănescu. Vorbele sînt îmbinate de noi după mai multe, și completate de noi....” (mg. 5412 I o);

1 Frunzuliță matostat,
Azi e horă mare-n sat,
Joacă fete și flăcăi
Sîrba noastră pe bătăi!
Hop, una-două ș-alte trei, *măi*
Joacă sîrba ca la noi,
Hop, una-două, n-o lăsa
Sîrba ca la Nucșoara!

2 Hai mai repede, mîndruță,
Că de nu, te iau desculță,
Leagă-te la-ncălțăminte
Să facem joc înainte! *Rfr.*

3 C-am mîndruța frumușică,
S-o-nvîrtesc tare mi-e frică,
Ș-o s-o pierd, că ie micuță
Ș-am rămas fără mîndruță! *Rfr.*

4 Joacă, mîndro, joacă bine
Și te ține strîns de mine,
Să lăsăm flăcăii-n joc
Și ne-nvîrtim la mijloc! *Rfr.*

https://biblioteca-digitala.ro

5 Și mi-a zis mama Lenuța
Să nu-i pierd cumva fetița,
Că-i frumoasă ca o floare
Și numai pe ea o are! *Rfr.*

6 Știe bine că nu-i glumă
Ș-o s-o piardă pîn' la urmă,
Ca s-o iau la mine-acasă
Și s-o fac mîndră mireasă! *Rfr.*

„De vara trecută. L-am făcut eu, versurile; și melodia e cunoscută, nu știu cine-o cîntă la radio, mi-a plăcut și i-am făcut eu cuvintele. O parte din melodie am exclus-o, mi s-a părut că are alt ritm!" (Melodia e, de fapt, *Sîrba pe burdui*, de la Maria Lătărețu / Maria Ciobanu) (mg. 5412 I a);

1/: Frunzuliță siminoc,
Hai măi mîndro, draga mea,
Hai mîndruțo, hai la joc,
Uite, uite-așa! *măi :/*
Să-nvîrtim hora în șui *măi* *Rfr.I*
Sus, în vîrful gruiului! *Rfr.II*

2/: Dacă sîrba din caval *Rfr.I*
Nu ți-o mai place pe deal, *Rfr.II :/*
S-o facem jos, la măgùră, *Rfr.I*
Dacă-n' dai și mie-o gură! *Rfr.II*

3/: Hora noastră din popor *Rfr.I*
O s-o scoatem la pripor! *Rfr.II :/*
Să vezi, mîndro, cum mai saltă *Rfr.I*
Toți flăcăii laolaltă! *Rfr.II*

4/: Ș-am să te țin, mîndro, bine *Rfr.I*
Toată ziua lîngă mine! *Rfr.II :/*
/: Cîn' ți-oi da drumu la noapte, *Rfr.I*
S-ai opincile crăpate! *Rfr.II :/*

„Versurile-s făcute de mine; e inspirat după cîntecul de la radio și e adaptat de mine la zonă. Cam de vara trecută, după ce-am venit din armată". (Melodia provine de la cîntăreții mehedințeni rapsodul Pîrvănescu și Angelica Stoican.) (mg. 5412 I b);

1 Tinerețe, tinerețe,
Te dorez' la bătrînețe
Tos' cei ce-au trecut prin tine,
Tinerețe, stai, te rog, mai mul' la mine,
Ține-mă tînăr cu dor, *măi*
Tinerețe, chiar de mă usuc și mor! ,,

2 Decît bătrîn supărat, ,,
Să mor tînăr împăcat
C-am iubit ce mi-a plăcut, *măi*
Tinerețe, nu vreau din tine mai mult,
Să nu am păreri de rău, *măi*
Tinerețe, ce-a trecu' n-a fost al meu! ,,

https://biblioteca-digitala.ro

3 Stau mame lîngă copile,
Se gîndes' cu drag la tine,
Se gîndesc privind la iele,
Tinerețe, c-ai fost cîndva tinerele,
C-au fos' tinere cu dorî, *măi*
Tinerețe, și-ai pleca' din viața lor! ,,

„E făcu' to' de mine, versurile *și melodia*, din crîmpeie cunoscute. To' vara trecută, în urma unui bal, horă, privind la lumea care era acolo, mamele cu fetele privind la horă..." (mg. 5412 I f);

1/: M-o vorbi lumea de rău, /: *măi* :/
Dragostea mi-o știu doar ieu, ,, :/
Mîndră, tu gîndește bine
Ce-o spune lumea de mine, /: *măi* :/
Mulz' de rău, și mulz' de bine,
C-așa-i obiceiu-n lume!

2/: Mîndro, tu ieș'i tinerică, *măi*
Lumea nu știe de frică, :/
Zi' că-z' poartă grija ta
Și ne strică dragostea, *măi*
Că așa-i lumea făcută,
Strică to' zicin' c-ajută!

3/: Din bătrîni s-a auzit *măi*
De cîn' lume-i pe pămînt, ,, :/
Unii te vorbs' de bine,
Alții spun ca pentru tine /: *măi* :/
C-au văzu', c-au auzit
Pîn' te vede necăjit; *măi*
Asta-i bucuria lor
Iar tu te usuci de dorî /: *măi* :/
Ș-o fi, mîndruțo, păcat
Să strice ce ne-am visat! *mă*

„Versurile-s făcute to' de mine, și melodia e-mbinată de mine după la radio. Din vara trecută. Am cîntat-o mai rar..." (mg. 5412 I d);

1 Codrule, la poala ta,
Frate codrule,
M-a făcut măicuța mea, *Rfr.I*
M-a făcut, m-a legănat,
Codrule măi,
În mirosul tău de bradî *Rfr.II*
Și mi-a spus să cînt mereu, ,,
Codrule, cu glasul tău! ,,

2 Din frunza ce-o bate vîntul, ,, *I*
Codrule, ți-ascult cuvîntul ,,
C-am crescut la poala ta ,, *II*
Ș-acum vin cu mîndruța ,, *II*
S-o învăț să știe bine ,, *II*
Cum ie dragostea prin tine! ,, *II*

https://biblioteca-digitala.ro

3	Codrule, la sînu tău	*Rfr."I*
	N-aș pleca, aș sta mereu	"
	Cu mîndruța să-mi fa' casă	" *II*
	La umbrița ta cea deasă,	" *II*
	Să fim amîndoi cu tine	" *II*
	Cît mai departe de lume!	" *II*
4	Codrule, cît tînăr sînt	" *I*
	Te-oi afla mereu oftînd,	"
	Ca și iarna pentru tine	" *II*
	Bătrînețea-i pentru mine,	" *II*
	Cînd n-oi mai putea cînta	" *II*
	Ți-ascul', codrule, frunza!	" *II*

„E făcu' to' de mine, vorbele; melodia am auzit-o la un localnic pe o altă versiune, Petre Dermelici, la un concurs, în '73—'74, cam așa... To' din vara trecută am adaptat-o" (mg. 5412 I e).

Așadar T. Jubleanu nu se mulțumește „să învețe" și să reproducă doar cîntece de la radio; el simte nevoia „să adapteze" melodiile auzite la texte proprii. El „se inspiră" și „îmbină" „din altele", „din crîmpeie", în cel mai sincer și pur stil tradițional-oral, dînd astfel noi alcătuiri de „variante", poetice *dar și melodice*, care contribuie la îmbogățirea și primenirea deslușită a folclorului actual, cu numeroase inflexiuni de *cîntec nou*. Confesiunea intimă crește într-o seamă de „creații", tot atît de interesante, în cele ce urmează:

1	Lume, de ce nu mă lași,	*măi*
	De ce-m' faci numai necaz,	"
	C-am și ieu dragostea mea	
	Și mi te legași de ia,	
	Lume, lume, dragă lume,	
	Am dragostea care-o vreau,	
	Ție tot n-am să ți-o dau!	*Rfr.*
2	Lume, pentru tine cînt	*măi*
	Cît oi trăi pe pămînt,	"
	Ți-am cînta' și-ț' cîn' mereu,	
	Lasă-mă-n necazu meu,	*Rfr.*
	Ți-am cînta', ți-oi mai cînta,	
	Lasă-mă-n durerea mea!	*Rfr.*
3	Lume, știu că n-am ce-s' face,	
	Chiar de nu mă lași în pace	
	Mă împac numai cu gîndul	
	Că la toz' le vine rîndul,	*Rfr.*
	Lumea sîntem noi cu toții,	
	Noi, cu fiii și nepoții!	*Rfr.*
	Și la fiecare-n parte	
	Viața ne va da de toate,	*Rfr.*
	Și mai bune, și mai rele,	
	Ca să ne-nvățăm cu iele!	*Rfr.*

https://biblioteca-digitala.ro

„L-am făcut de fapt într-un complex de împrejurări; apăruse niște discuții în legătură cu prietenia mea cu soția, și am vrut să dau o replică! Melodia e de la Dolănescu. Tot vara trecută" (mg 5412 I g);

1/: Mîndro, te mărită satul
Nu cu mine, ci cu altul, :/
Of, mîndră dragă, of, spune mie
Cum să fac să nu mai știe,
Of, mîndră, of, spune-m' cum se poate
Să le împăcăm pe toate?!
2/: Că mai tot satul ar vrea
Să nu fi' nicicum a mea! *măi* :/ *Rfr.*
3/: Că dac-am fi fos' mai mulți,
Puteai, mîndro, să mă uiți, *măi* :/
Că de-am fi fos' vreo op' ș-o fată
Putea mama să ne-mpartă,
Dar cum mă are doar pe mine
Nu sîn' decît pentru tine!

„E făcu' to' de mine, cu niște discuții; cu niște probleme, ca o replică!... Tot vara trecută. Melodia am auzit-o la Dolănescu. Vorbele le-am făcut eu. Nu l-am cîntat decît maximum de două ori. Nu l-am cîntat de-atunci!" (mg. 5412 I h);

1 Măi mîndruță,-am auzit
/: Că lumea-n sat a vorbit :/*măi*$_1$
Că nu știu decît să cînt, ,,
A vorbi' ș-o să vorbească
Că nu pot să mă cunoască;
Tu, mîndruță, știi mai bine
/: Ce pot face pentru tine! :/
2/: Mîndro, nu-ți aduc luna
Că nu stă-n puterea mea, *măi* :/
Ți-aduc zilele senine,
Fericirea pentru tine,
Visul împlinit în doi,
/: Fericirea pentru noi! :/*măi*$_2$
3/: Mîndro, să n-asculz' lumea
Și să-m' fii mireasa mea, *măi* :/
Să fim, mîndro, amîndoi,
Viața să ne-o facem noi, *măi*
C-am viața și-așa prea scurtă,
/: Să fii, mîndro, fericită! :/

„E făcu' to' de mine, versurile, după melodie cunoscută, Mărin și Ioana Cornea dacă nu mă-nșel, la radio, la disc... To' din vara trecută. To' ca urmare a unor probleme; mulți erau de părere că nu știu altceva decît să cînt... Ca să le infirm părerea!... L-am cîntat mai des" (mg. 5412 I i);

1 Am vrut și ieu să mă-nsor,
Măi băieților,
Teamă mi-i că-i repejor *Rfr.*
Și de-aceia mi-am dorit ,, *măi*
Să vă-ntreb ce-avez' de zis, ,,

https://biblioteca-digitala.ro

2 C-am avu' mare năpastă *Rfr.*
Pînă să-m' găsesc nevastă : "
Una vrea casă de sticlă, " *măi*
Alta do'r mașină mică, "
Ș-am găsit una drăguță, " *măi*
M-a loat și fără căruță ! "

3 Vreau să știți și peste ani,
Voi, fetițelor,
Fericirea nu stă-n bani, *Rfr.*$_2$
Fericirea nu-i cu plată *măi* " *măi*
Dac-o vreți pe viața toată, " " "
Fericirea cîn' stă-n bani " " "
Nu durează prea mulți ani ! " "

„Ăsta mi se pare o banalitate ! Am încercat să fac o parodie în prealabilu nunții mele. Și versurile sînt făcute cam halandala ! L-am făcut pentru distracția cetățenilor care mă ascultau. L-am cîntat de foarte multe ori ! Nunta a fost pe 4 iulie anul acesta. L-am cîntat întîi la fedeleș... Unii rîdeau, ascultau...Melodia e de la *Însoară-te, neică Ioane* dar nu știu cine-o cîntă, la casetofon am auzit-o" (mg. 5412 I 1);

1/ : Mărie cu ochi de mură,
Vin' diseară și-m' dă gură :/
C-ai gurița ca o fragă
Și nu știi cît mi-ej' de dragă !

2/ : Cîn' văd ochișorii tăi
Cum joacă dragostea-n ei *măi* :/
Și obrajii, cîn' roșez',
Mîndro, tot mai dragă-m' iești ! "

3/ : Ale tale buze dulci
M-au uscat ca frunza-n nuci, *măi* :/
M-au uscat, m-or mai usca, "
Pînă cînd vei fi a mea, "
M-au uscat, nu-m' pare rău, "
Că tu iești pe placul meu ! *mă*

„L-am făcut eu, *și vorbele și melodia.* Din bucăți ; există ceva asemănător, dar nu știu... Vara trecută. Îl cînt mereu. Făcut actualei soții !" (mg. 5412 I j);

1 Măi Mărie, măi fetiță,
Mulț' spun că ieș'i prea micuță,
Așa, mică cum îi fi,
Te iubes' pîn-oi muri *măi*
Nu pentru averi sau casă,
Te iubes' că ieș'i frumoasă,
Fata neichii, dragă fată,
Ai un suflet ce-ncălzește,
De-aia neica te iubește ! *Rfr.*

https://biblioteca-digitala.ro

2 Ce-ar fi de-ar muri to' satul,
Unde s-ar mai ține sfatul
Dacă ne mai lom ori ba,
Dac-ai mei și-ai tăi or vrea, *măi*
Că mulț' se gîndesc la tine,
Alții spun că țin cu mine *Rfr.*
Și le ie gîndu la noi
Cum vom trăi amîndoi! *Rfr.*

3 Ieu le-aș spune tutulor
S-aibă numai grija lor, *măi*
C-au fos' tineri tot ca noi
Și s-a vorbi' și de iei, *măi*
S-a vorbi' dar au uitat
Și cred că noi n-am aflat, *Rfr.*
Am aflat, și nu-i mirare
Ca să-l pling pe fiecare! *Rfr.*

„Tot ieu l-am făcut, din bucăți, *și vorbele și melodia*... Vara trecută. L-am cîntat așa, în familie. Nu știu dacă l-a mai prins cineva de la mine..." (mg. 5412 I m);

1 De-acasă cînd am plecați, *Mamă, mamă,*
Printre plîns, printre oftați *Rfr.*
Tu, măicuță, m-ai rugați "
Să rămîn cu tine-n sați, *Mamă,*
Să rămîn în satul meu *Rfr. I*
Că-i prea mare dorul tău! " *II*

2 Nu știu, mamă, ce-am făcuți, " *I*
Să rămîn n-am mai putuți, " *I*
Știam că-i bine cu tine " *I*
Dar m-am dus, măicuță,-n lume, " *II*
Nu m-am dus, mamă, de rău, " *I*
Mă chiema destinul meu! " *II*

3 Știu că m-ai crescut cu chini " *I*
Și ți-aduc numai suspini, " *I*
Că te uiți în calea mea " *I*
Și-s' pare goală casa, " *II*
Cîn' mă vezi, mamă, venindi " *I*
La portiță ieși plîngîndi! " *II*

4 Mă gîndesc, mamă, la mine " *I*
Știu c-am să pățesc ca tine, " *I*
Știi cîn' viu să-m' cer iertare, " *I*
Spun că inima mă doare, " *II*
Cît ar fi de bine-n lume " *I*
Dorul de mamă rămîne; " *II*
Cît am fi de luați în seamă " *I*
Mama tot rămîne mamă! " *II*

https://biblioteca-digitala.ro

„Ieu l-am făcut, versurile; melodia ie cunoscută de la aparat, Irina Loghin dacă nu mă-nșel... L-am făcut cu ocazia întîlnirii «fiii satului», în iunie anul acesta" (mg. 5412 I n).

În toate aceste cîntece, purtînd un cert timbru personal și aducînd o atmosferă intimă, locală, răzbat *numeroase* versuri și crîmpeie motivice tradiționale „îmbinate" în cel mai pur stil tradițional. Tînărul T. Jubleanu e, negreșit, o puternică personalitate creatoare, un cîntăreț popular autentic în toată puterea cuvîntului; cîntecele sale ar putea fi un model pozitiv depășind ca valoare artistică atîtea jalnice „făcături" care circulă astăzi ivite din muza săracă cu duhul folcloric chiar și în cazul unora dintre cele mai mari și recunoscute vedete ale cîntecului popular din lumea discului și a microfonului radio....

Deosebit de interesant e însă faptul că T. Jubleanu, tînăr pădurar și lăutar, nu e doar un autentic cîntăreț liric stîrnit în elanul său creator de searbede povești intime. „Nivelul" și orizontul lui ideologic și artistic îl îmbie spre elanuri ce dau deopotrivă glas izbutit unor nobile sentimente cetățenești, de înalt lirism obiectiv:

1/: *of-of* Mamă țară, chip iubit,
De cîn' te știu pe pămînt
Rău la nimen' n-ai făcut, *măi:/*
De-ai avu', de n-ai avut, "
De la nimen' n-ai cerut,
of-of-of *Măicuță bună, țărișoara mea!*

2/: " " Plînsetul copiilor,
Chiar de-au foz' din al' popori
Ți-a trezit și mila lor, *măi:/*
Și-ai plecat în Munții Tatra
Chiar de l-ai pierdut pe tata! *Rfr.*

3/: *of-of* Să știi, mamă, de la mine
Că nu-s necăjit pe tine
Cît știu că mai sîn' pe lume :/
Copilași care-au scăpat *măi*
Prin sîngele ce-ai vărsat! *Rfr.*

4/: *of-of* Ai cerut singură-odată
Pacea pentru lumea toată
Că tu știi ce-a fost odată, :/
Ai cerut, și-ai făcut bine
Și toți sîntem lîngă tine, *Rfr.*
Că noi, copilașii tăi *măi*
Dorim pace, nu război,
Rfr. ...măiculița mea!

„Versurile le-am făcut eu pe o melodie cîntată de cineva tot cu *of-of-of*... aproximativ, nu-mi aduc aminte! Am căutat s-o cînt cît mai aproape de original. L-am făcut într-o seară, după un mesaj cu cursa înarmărilor, după cum se spunea la televizor despre mesajul de pace... Nu l-am cîn-

https://biblioteca-digitala.ro

tat în public niciodată, numai pentru mine ! Niciodată nu l-am mai cîntat, doar atunci, la inceput, de cîteva ori !" (mg. 5412 I k);

1/ : Aș dori să-m' fie cîntul
Auzit pe tot pămîntu(l). :/
Peste mări și peste țări,
Să se-audă-n depărtări,
Cu mine să cînte lumea,
La război să-i piară urma !

2/ : Noi, care-am crescut în pace,
Sîntem liberi și ne place, :/
Cei care-au văzu' război
Să trăiască tot ca noi ;
Oameni ce-j' dores' trecutul*ui*
Nu i-ar mai răbda pămîntul !

3/ : Bunicii noștri, sau tați, *măi*
Tot cu ochii-nlăcrimați, " :/
Cu privirea-ntunecată
Povestes' ce-a fost odată,
Spun cu toți că nu *i* bine
Să fie război în lume !

4/ : Vedes' pe pămîn', voi mame,
Copilași ce mor de foame, :/
Iei îj' vor cald așternutul
Ș-alții le sapă mormîntul,
N-am putere ca să zbor*î*
Și să-i bag în locu lor ! *măi*
5/ : Să cîntăm și peste ani "
Că nu vrem copii orfani, " :/
Să fie-n lume dreptate,
Nu femei îndoliate,
S-avem pîinea noastră-n casă
Și să fim chemați la masă !

„Ieu l-am făcut, prin aprilie, pentru mine ! Am auzit ceva în genul ăsta la televizor și m-a tentat tema ! Ieu l-am făcut, tot. *Și melodia* e a mea, făcută de mine ! Îl cînt la petreceri mai serioase, unde nu ie chief..." (mg. 5412 II e);

1 *a...ai* România, plai de dor,
Din graiul străbunilor *măi*
Auzim cu toții,
Fiii și nepoții,
Glasul tău d-odată,
Mamă-ndurerată,
Cum la prunj' de singe
Sufletul le plînge
Că la sînul tău
Zace șarpe rău ! *mă*

https://biblioteca-digitala.ro

2 *a...ai* Fiorosu de șarpe,
Pruncii tăi doriră moarte
Șarpelui cel rău
Ce la sînu tău
Șade fără teamă
Zicîn' că-i iej' mamă,
Ți-ai deschis pămîntul
Să le faci mormîntul
Copiilor tăi uciși de ciocoi! *măi*

3 *a...ai* Nu trecu mul' și veniră
Șerpișori ce se-nmulțiră,
Vîntul din apus
Mul' rău ți-a adus,
Sînul tău prea dulce
Mulți dujmani ți-aduce.
Tu, frumoasă fată,
N-ai strigat vreodată
După ajutor
Pentru-al tău popor! *măi*

4 *a...ai* N-ai strigat, că știi prea bine
Cî' de mul' ține la tine,
Că-i crescu, se știe,
Dragostea de glie,
Setea de dreptate
Și de libertate,
Iar din sînge cald
Ai făcut un steag,
Steagul ce-nspăimîntă,
Toți dujmanii luptă!

„Tot ieu l-am făcut, prin aprilie, în aceeași zi (cu precedentul), ca o trecere în revistă a istoriei, sumar de tot... Scoate în evidență gloria poporului. Melodia tot ieu am făcut-o!" (mg. 5412 II f). Exprimarea artistică nu tocmai fericită, insuficient de bine gîndită și conturată — introducîndu-ne, de fapt, în laboratorul intim de lucru al unui simplu creator de versuri în „stil" popular — dovedește încă o dată, chiar și în cazul unui atît de facil versificator, că, mai ales în fața unui proiect spontan, atît de ambițios, de „trecere în revistă a istoriei,...", e, desigur, nevoie mai mult decît de bunăvoință, că

...Avant donc que d'écrire, apprenez à penser!
...Cent fois sur le métier remettez votre ouvrage,
Polissez-le et le repolissez,
Ajoutez quelquefois, mais souvent effacez!...

În sfîrșit, totuși încă o creație în cel mai pur stil folcloric tradițional, un „blestem", dur și original, cu nimic mai prejos de toate cele cunoscute din vechile creații de acest fel. Informația e prețioasă arătînd că tînărul pădurar „compune" nu numai acasă, ci și „la servici", îmbogățindu-și

https://biblioteca-digitala.ro

astfel în permanență repertoriul său de lăutar de timpuri noi :

1 I-auzi, mîndro, cucul cîntă, *u-ă, mîndruliță!*
Hai cu mine și-l ascultă,
Să dăm drumu dorului " "
Din vîrfu Lășorului, "
Și de crezi că mă iubești, " "
Vino la Valea cu Pești ! *mîndruță!*
2 Dacă vrei să trăiej' bine, *Rfr. I*
Hai mîndruță, hai cu mine
Sus, în vîrful muntelui *Rfr. I*
S-auzi glasul codrului, " *II*
Pe sub codrii verzi de brad *" I*
Noi să ne iubim cu drag ! *" I*
3 Cît oi fi, mîndro, departe "
Dumnezeu să-z' dea de toate,
Dacă ti-i gîndi la altul *Rfr.I*
Dumnezeu să-z' dea oftatu, *mîndro!*
Zile pline de venin, *Rfr. I*
Clipe de amar și chin ! " *II*
4 De-i uita dragostea mea, " *I*
Să te urască lumea, *măi*
Să nu vezi în față flori, *Rfr. I*
Să te iusuș' și să mori, " *II*
Să mi te-nghită **pămîntul** " *I*
Dacă-z' vei călca **cuvîntu** ! *mîndră!*
5 Să nu mori ca or'șicare, *Rfr. I*
Să mori singură-n cărare,
Cu mine-n gîn' să te stingi *Rfr. I*
Și să nu poți să mă strigi, " *II*
Să n-ai loc nici în pămînt " *I*
De-i uita că te-am iubit ! " *II*

„Ieu l-am făcut, textul. Melodia e de la Maria Ciobanu ; acum am învățat-o de pe un disc, pe primăvară. L-am făcut prin pădure, la servici, la Valea cu Pești. Îl cînt de obicei la sîrbă... Majoritatea cîntecelor merg la sîrbă !" (mg. 5412 II i).

„Cazul" lui Titi Jubleanu — care ar merita, desigur, să fie urmărit în continuare — ne îndreptățește să considerăm astfel că „muza" folclorică muscleană nu a adormit cu totul ! Chiar și sub puternica influență a repertoriului mass-media (majoritatea copleșitoare a tineretului actual părăsind vechiul repertoriu local, preferînd și adoptînd, în genere, noile cîntece cunoscute de la radiotv și discuri !), personalitatea creatoare își spune totuși cuvîntul. Viitorul folclorului muscelean deschide astfel o pagină nouă, a cărei evoluție pozitivă e greu de apreciat deocamdată. Chiar dacă „masa" celor mai mulți tineri se dovedește în genere pasivă și conformistă, e deajuns aportul puținelor personalități creatoare, ca remarcabilul pădurar *și lăutar* Titi Jubleanu (în vîrstă de numai 22 de ani), spre a dovedi că folclorul *viu* nu este sortit dispariției iremediabile. Procedînd după cele mai clasice norme ale creației folclorice tradiționale, tînărul T. Jubleanu pornește în elanul său creator, cîntăreț de timpuri noi, de la alt nivel și orizont cultural-ideologic și artistic, evident progresiv și plin de făgăduințe.

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIA TARAFULUI TRADIȚIONAL SĂTESC TRĂITĂ ȘI COMENTATĂ DE LĂUTARII ÎNȘIȘI. SECOLUL XX

SPERANȚA RĂDULESCU

Cele mai vechi, ample, detaliate, științific și inteligent conduse și integral consemnate anchete de teren avînd ca obiect taraful și lăutăria sătească datează din perioada 1949 (anul fondării Institutului de Folclor) — 1965 (momentul încheierii unei prime etape de culegeri intensive), fiind semnate îndeosebi de Alexandru Amzulescu, Ovidiu Bîrlea, Mariana Kahane, Mihai Pop, Adriana Sachelarie, Ghizela Suliteanu, Adrian Vicol și Constantin Zamfir și conservate în arhiva Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice. Nu ignorăm, desigur, documentele similare anterioare sau contemporane, unele mai greu accesibile. Dar valoarea specială și avantajul celor dintîi rezidă în aceea că :

— fiind și foarte numeroase și bogate în conținut, ele acoperă mai compact suprafețe geografice extinse și o epocă istorică ce începe aproximativ cu secolul și se încheie la mijlocul deceniului șapte ;

— sînt sistematic întocmite, beneficiind de rafinările metodologice ale folcloriștilor înaintași ;

— se străduiesc — și reușesc — în bună parte — să consemneze cu fidelitate răspunsurile celor chestionați la întrebările anchetatorilor. Or, diferența calitativă dintre o informație prinsă și notată *mot à mot* de la un insider al culturii populare și una trecută prin filtrul personalității (și implicit subiectivității) unui outsider, fie el cît de competent și de neangajat, „obiectiv", este cea dintre un film și o descriere a obiectului filmat.

Aceste calități sînt tot atîtea motive care ne determină să le acordăm credit și să le utilizăm aci — pe cît posibil sub formă de citat — într-o măsură mult mai largă decît pe cele provenind din surse indirecte (volume, studii etc.). Le vom adăuga însă și alte documente de același tip, mai vechi (1933—1948) sau mai recente (1966—1983), păstrate în același fond al arhivei institutului.

Majoritatea informatorilor vîrstnici provocați să-și rememoreze anii primei tinereți își amintesc că, în jurul lui 1900, trebuințele de muzică ale satului erau în general satisfăcute de către un singur instrumentist (țăran sau lăutar) : cimpoier, fluieraș, clarinetist sau viorist. Ilie Talpeș (62 de ani) din Isverna — Mehedinți relatează că „au mai fost șimpoieri în sat, atunși cîn' ieram flăcăiaș nu ierau lăutari în sat nicicum ; iera numai șimpoieri atunșia ; mai cînta lumea din fluier și din clanarete. Cu alea ne-am pomenit noi. Lăutarii au venit încoașe, încoașe... " (4065,

Rev. etn. folc., tom 29, nr. 2, p. 159 — 170, București, 1984

https://biblioteca-digitala.ro

cules în 1950). Cobzarul Necula Mereuță (30 de ani) din Putna — Vrancea spune însă că „...tata meu cînta cu vioara și n-avea tovarăș, ca să nu mai împărțască, să dea la altu' străin" (7035, cules în 1950), ceea ce probează că execuția în grup de doi coexista cu cea monoinstrumentală. Mărturii în același sens aduc ceterașul Dan Mihail (64 de ani) din Șeulia — Mureș (5315, cules în 1958) și vioristul Gheorghe Muntean (51 de ani) din Boșorod — Hunedoara (7121, cules în 1951); primul observă că „acu, ajută numai o contră; mai nainte am zis și singur", iar cel de-al doilea: „...la joc cîntam singur; la nuntă să nimerea d'e cîntam cu fluieraș, singur nu cîntam, ieram de ajutor la fluier", căci „singur nu poți să zișI din cauza oboselii". Una din cele mai vechi informații de care dispunem, redactată de Constantin Brăiloiu în 1933 (6125), provine de la cimpoierul Gheorghe Stariu Mărgineanu („născut la '62, cînd era Cuza în țară, la '83 m-a luat în slujbă la Dorobanți"); acesta susține că satul era principala, dar nu unica sa „piață de desfacere": „am cîntat și pe la oraș, pe la Severin, pe la Baia, pe la nunți d'elea, da' acum am îmbătrînit, nu mă mai chiamă"; continuă apoi, cu o frază pe care o reproducem nu numai pentru pitorescul ei: „La o Nedeie iau 200 de franci, iau patruș-cinci; cînd veni Regile cu podu' la Severin am luat 31 de poli, toz boierii mi-a dat".

Ilie Băloiu (70 de ani) din Pescarii — Caraș Severin declară în 1966 (I. 26337) că, cu ani în urmă, la hora satului, „mai cîntau cu clăin'etu' singur, fără părtie"; iar Moise Simionescu (94 de ani) din Aninoasa — Argeș (I. 19621, *apud* Sulițeanu, *Muzica dansurilor populare din Muscel — Argeș*, București 1976, p. 28) își amintește că „au venit tîrziu lăutarii. Numai vioară. Cobză n-avea de loc. Iera cam în timpul războiului cu turcii (1877, n.a.)... Cum ie acum acordeonu', așa iera atunci vioara"; Maxim Ciubotaru, viorist de 61 de ani din Sîngeorz-Băi — Bistrița Năsăud, afirmă că la joc „putea cînta un singur lăutar, dar puteau cînta și trei" (5423, cules în 1950); în sfîrșit, Toader Avarvarei (63 de ani) din Lunca — Pașcani — Iași (7700, cules în 1949) susține că „înainte, cînd ieram tineri, se cînta și cu fluieru' la horă"; iar Relu Sibișan (43 de ani), viorist din Căstău — Hunedoara (7555, cules în 1951) este de părere că „îi mai greu singur, dacă nu-i ajutoriu".

Constatarea că la răscrucea veacurilor XIX și XX taraful sătesc era încă o raritate, împlinirea trebuințelor de muzică ale comunităților rurale revenind în majoritatea cazurilor (cel puțin la horă dacă nu și cu alte prilejuri) unui instrumentist neacompaniat nu este cîtuși de puțin o noutate în etnomuzicologia noastră; ea a fost formulată anterior de către Gheorghe Ciobanu[1], Ghizela Sulițeanu[2] și alții; a formulat-o însă înaintea tuturor — sau mai exact a observat-o direct și nu a dedus-o din relatările unor persoane anchetate — Bartók, referitor la Banat, Arad, Alba, Cluj, Cîmpia Transilvaniei și Maramureș[3]. Documentele, în cea mai mare parte inedite, prezentate aici nu fac decît să o reconfirme, să-i fortifice acoperirea.

[1] „Așa cum se întîmplă și prin alte părți, a existat și la Clejani un țăran clarinetist care era chemat la nunți". (Gheorghe Ciobanu, *Lăutarii din Clejani*, București, 1969, p. 8).

[2] Ghizela Sulițeanu, *Muzica dansurilor populare din Muscel — Argeș*, București, 1976.

[3] Bela Bartók, *Rumanian Folk Music*, vol. I, Instrumental Melodies, The Hague, 1975, și *Volksmusik der Rumänien von Maramureș*, Budapest, 1966.

https://biblioteca-digitala.ro

Execuția pieselor muzicale folclorice în grup instrumental restrîns (alcătuit din doi-trei muzicanți) a constituit primul pas important către formarea ansamblului ale cărui proprietăți ne îndreptățesc să-l denumim *taraf*; primul pas, dar nu întotdeauna cel decisiv, căci instrumentele alăturate puteau să dubleze funcția solistică sau să o împlinească exclusiv pe cea ritmică. Spre exemplu, în formațiile: două clarinete — tobă mare sau torogoată — trompetă de jazz — tobă mare, semnalate în județul Tulcea în 1953 și respectiv 1954 (5810 și I. 5864), existența unui acompaniament armonic, fie el și rudimentar, este foarte ipotetică. Dar simpla prezență a cimpoiului în asocieri instrumentale de genul: fluier — cimpoi (I. 7157; Meria — Lunca Cernii — Hunedoara; cules în 1952), cimpoi — tobă (I. 4853; Vîrteju — Domnești — Ilfov; cules în 1953) sau clarinet — cimpoi — tobă (4485, Ene Manolide, 69 de ani, viorist; Ileana — Ilfov; 1952) (toate datele vizează începutul secolului) creează premisele schițării unei dimensiuni armonice care va prinde contur net în taraful propriu-zis.

Primele tarafuri în deplinul înțeles al cuvîntului au fost cele în care un instrument melodic — nu obligatoriu vioara — se sprijinea pe acompaniamentul armonic al cobzei (în Moldova, Muntenia și o parte a Olteniei) sau viorii secunde (Transilvania, Banat, parțial Oltenia): „Iera p-aici mulți clanaragii vestiți... Au murit dă mult! Ultimu' acu' vro zece ani.... Clanaretu' să băga mai mult cap singur, cu cobzaru'; cu vioara nu să prea potrivea" (8203, Alexandru Manea, 70 de ani, viorist-gurist; Fureşti-Argeș; 1961); „Înainte se cînta pe la noi din cobză. Ierau doi frați, unu' cînta din vioară, Gheorghe, și Neculai cînta din cobză" (7700, Toader Avarvarei, 63 de ani; Lunca — Iași; 1949); Vioristul Vasile Bucur (30 de ani), care în prima tinerețe a fost secondat numai de o cobză, comentează că „atunși niș nu iera vorba dă țambal, iera numai cobza. Țambalu' a apărut de puțini ani, de cînd cîntă ăștia tinerii" (8269, Bughea de Sus — Argeș; 1954); iar Costache Simion, viorist de 71 de ani, își amintește că și tatăl său cînta în formula două viori — cobză, adăugînd apoi: „Pi vremea cînd ieram ieu tînăr să cînta tot cu vioara și cobza. Să cînta și din fluier, la joc mai mult, la clăși, în casî. Așa, la joc mai prețuit iera vioara și cobza... Mergeam și patru, cinș lautari deodată cînd ne chema. Avèm două viori prima, două secundi și cobză". (7618, Capelniță — Iași; 1953); „P-atunci" (pe vremea cînd muzicantul-informator era flăcău, în jurul anului 1910 deci) „să cînta numai cu cobza și vioara. Mai nainte dă mine, povestea tata că iera și cu daraua. Și ieu am apucat o dată cînd ieram tînăr, la o nuntă. Iera lăutaru' de prin Argeș. Cu daraua cînta în toate chipurile: o învîrtea, o freca cu degetu', o bătea cu palma... Tata povestea că pe timpu' lui nu să băga nuntă fără darè, cam cum este acum acordeonu' așa iera daraua pe timpu' lui ...Cu naiu' a ieșit cam prin 1910—1912 încoace. Poate pe la oraș sau prin altă parte să fi fost mai dinainte. Naiștii să aducea din comuna Butoiu, aproape de Găiești. P-aicea nu iera să cînte cu naiu'... Noi muscal ziceam la nai. După război (cel dintîi război mondial) n-a mai cîntat cu naiu'. Atuncea a venit nou țambalu' și basu' " (8203, Alexandru Manea, 70 de ani, viorist-gurist; Fureşti—Argeș; 1961); „Pe atunși așa iera, un cobzar și un scripcar. Acum s-o modificat..." (4237, Iordache Ursu, 30 de ani, fligornist; Văleni — Munteni — Roman; 1949).

https://biblioteca-digitala.ro

Pentru Transilvania și Banat, consemnările de care dispunem deocamdată privitoare la grupurile instrumentale din primii ani ai secolului sînt puține. Îl invocăm însă din nou pe Bartók, care observa că în Mureș — spre deosebire de zonele imediat învecinate cercetate — ceterașul prim este secondat de un al doilea, cu instrumentul adaptat unei acompanieri armonice relativ complexe (călușul tăiat drept, „oblu", și trei strune apropiate, în scordatura devenită ulterior „clasică" ardelenească : sol — re$_1$ — la); iar în două sate bihorene vioara este însoțită, la „jocul Turcii", de o „dobă" (tobă cu o singură membrană, pe care autorul o bănuiește a fi de origine orientală); în Banat există și o vioară secundă, acordată normal, capabilă deci să execute bicorduri; în Maramureș, cetera face cuplu cu zongora — chitară cu două corzi acordate la cvintă; iar în Pernești — Arad, fortificarea ritmică a muzicii de joc este realizată de un violoncel fără strune, „broancă", bătut cu un bețigaș, „piscalău"[4].

În taraful din estul și sudul țării, cobza a dominat incontestabil pînă în jurul anilor '20, cînd țambalul — infiltrat dinspre oraș — a început să-i submineze autoritatea[5]: „...acuma nu să mai cîntă din cobză. La cobză să cînta înainte. Dacă a venit țambalu', i-a luat locu'. Primu' în sat cu țambalu' iera tata. Bunicu' meu cînta cu cobza... Și tatăl bunicului tot cu cobza cînta" (4683, Constantin Gh. Stancu, 39 de ani, viorist; Tamași — Corbeanca — Ilfov; 1953).

Este limpede deci că, cel puțin în anumite zone (probabil cele mai apropiate de centrele urbane sau de marile proprietăți latifundiare), taraful axat pe cobză prinsese consistență înainte de sfîrșitul secolului XIX; tot în aceeași perioadă, toba — care în jurul anilor 1950—1960 rămăsese puternic ancorată doar în tarafurile moldovenești, bihorene și maramureșene — pare să fi fost răspîndită pe tot cuprinsul țării : „...de mult, de cîn' ieiau ăi bătrîni...iera trei toboșari (în sat), acuma unu' este" (6155, Dumitru Bălăceanu, 48 de ani, viorist; Isverna — Mehedinți; 1950); „Tobă? Am avut, acum nu; ie 20 dă ani de cînd nu mai ie tobă" (4892, Marian Dorcea, 67 de ani, viorist; Ciuperceni — Teleorman; 1962); „Înainte (de primul război mondial) nu să pomenea tobă decît pe Vlașca, spre Spurești, Bulbucata, Ghimpați. Acolo cînta cu clanaretu' și cu tobă mică și cu cimpoiu'" (4485, Ene Manolide, 69 de ani, viorist; Ileana — Ilfov; 1952); cimpoierul Ion Stan (74 de ani) din Vîrteju — Ilfov a cîntat o viață întreagă în sat, în comună, în comunele învecinate și la periferia Bucureștilor acompaniat numai de tobă (I. 4853).

Putem presupune prin urmare că „bateria" sau „jazzul" din tarafurile țărănești de dată mai recentă — tarafuri precum : două clarinete — tobă (5863, Vasile Scripcaru, 28 de ani; Pașacișla — Tulcea; 1953), vioară — „jazz" (I. 12817, Ilie Turneanu, 35 de ani; Ciuperceni — Teleorman; 1962) sau clarinet — fligorn — „jazz" (4183, Gheorghe Stoica, 17 ani; Hangu — Neamț; 1954) — nu constituie neapărat împrumuturi vag motivate din formațiile orășenești de muzică ușoară sau din fanfarele populare, ci rezultatul transferării unui rol preexistent asupra unui instrument mai modern și mai eficient sonor.

---

[4] Bela Bartók, *Rumanian Folk Music*, vol. I, Instrumental Melodies, The Hague, 1975.
[5] Ghizela Sulițeanu, op. cit.

https://biblioteca-digitala.ro

Să revenim însă la noua etapă de evoluție a tarafului moldovenesc, muntenesc și oltenesc care se declanșează în preajma primului război mondial, etapă în care, de pe o parte cobza este dublată și apoi înlăturată de țambal (Moldova, Muntenia și partea nord-estică a Olteniei) și chitară (restul Olteniei), iar pe de altă parte proporțiile ansambului se amplifică prin înglobarea unui instrument-bas : „În locul cobzei a venit țambalu', ie aproape bătrîn și ăsta, din 1925" (4892, Marin Dorcea, 67 de ani, viorist ; Ciuperceni — Teleorman ; 1962) ; „Cînd cîntam la o nuntă, atunci să angaja mai multe perechi de lăutari. Una mergea acasă la mire, alta la mireasă, alta la naș de-l lua, după cum avea omu' posibilitățile să tocmească. Într-o pereche intra vioară, țambal și cobză. Nu iera înainte, pă vremea mea, două viori la un loc. Dacă iera posibilitățile lua și un violoncel. Basu' îl găseai rar. Mai mult cobza, da, dar contrabasu' costă mult, nu-și lua lumea așa, să învețe. Cu țambalu' a ieșit cam pă cînd am învățat ieu (1900—1910). Ieu ieram primul cu țambalul în sat. Mi-l luase tata de la Tunari, de la un bătrîn țambalagiu care își luase unu' nou.... Uneori luam basist, uneori nu. Mai mult nu. În sat aveam ca și acuma un singur basist. Ăla iera mai bătrîn ca mine și în urmă a plecat din sat... avea atunci cinzăși de ani" (4684, Gheorghe Stancu, 65 de ani, țambalagiu ; Tamași — Corbeanca — Ilfov ; 1953) ; Ion Nițoi, cobzar de 51 de ani din Bughea de Sus — Argeș (8282, cules în 1954), care a cîntat în tinerețe cu două viori și încă o cobză, iar mai apoi cu o vioară, un țambal și un contrabas, se plînge că „nu prea ierea țambale aici ; acu' sînt ca păru' din cap. Io aproape că nu mă mai chiamă ; s-a modernizat cu totu' lumea. Mie îmi place cobza, că ieu cu ia sunt obijnuit". A încercat să se „salveze" învățînd țambalul ; n-a reușit, fiind prea vîrstnic ; „P-aici pă la noi pă la țară iera numai cobza, nu iera țambalu'... A venit mai tîrziu, cam după primul război mondial. La Corbi am văzut prima oară țambal ; cînta Nicu Păun cu iel. Dup-în 1926 am început și ieu să cînt cu țambalu'... Basu' a venit mai tîrziu ca țambalu'. To' la Corbi l-am auzit întîi, la un frate a lu' Nicu Păun. La vreo doi-trei ani după țambal" (8080, Constantin Matei, 51 de ani, viorist ; Nucșoara — Argeș ; 1955) ; „La noi în sat se cînta din vioară, țambal, cobză și unu' singur cu naiul, îi zice muscal" (8197, Dumitru Benguș, 50 de ani, fluieraș și clarinetist ; Strîmbu — Dîmbovița ; 1949) ; „Aproape toț' lăutarii cîntau din cobză înainte di războiu' șelant, și după... Nu știau din țambal. Să cîntă țambal di după războiu' șela mare" (7864, Petru Gh. Lefter, 58 de ani, cobzar ; Zmeu — Iași ; 1949) ; Alexandru Tudoran, țambalagiu de 46 de ani din Curcani — Călărași, a cîntat de cîteva ori (nu se precizează cînd) în satele Bibilu Mic și Bibilu Mare din județul Constanța : „Iei acolo a admirat țambalu', că n-avea ei așa ceva ; avea numai armonici" (4613, cules în 1954) ; „Ieu am apucat pă viorist să cînte cu cobza. Nu ieșise încă țambalu'... Țambalu' după primu' război a ieșit. Cam prin 1925... În urmă a ieșit și basu', ca înlesnire a vioristului. Iel face zgomotu' ăla mare, să îngînă după țambal ; și jucătorii nu poa' să piarză jocu', că picioru' merge' ; iar vioristu' să mai odihnește" (8050, Ion Marinescu, 71 de ani, clarinetist ; Poienărei — Corbi — Argeș ; 1955) ; „Ăștia de aici nimeni n-are bas, numa' io am bas aici" (7838, Vasile Clanetaru Chiriac, 33 de ani, viorist ; Tîrgu Frumos — Iași ; 1949).

https://biblioteca-digitala.ro

Basul — a cărui proveniență urbană este în egală măsură incontestabilă — s-a infiltrat prin urmare în taraful vechilor Țări Române la scurtă vreme după — iar uneori concomitent cu — țambalul, către mijlocul perioadei interbelice. O singură informație pune sub semnul îndoielii această constatare; o informație furnizată de Mitică Burcea (66 de ani) din Merenii de Sus — Teleorman (4971, cules în 1951), care susține că basul „îi dă mult, dă cîn' m-am născut ieu ierea basul p-acolo". Nu sîntem însă prea surprinși; ansamblurile vocal-instrumentale din Ilfov, Vlașca și Teleorman — ținuturi situate în proximitatea capitalei — au evoluat mai rapid și din multe puncte de vedere diferit față de cele din restul țării. Nu este exclus ca aici basul să fi premers chiar pe alocuri țambalului, fapt atestat de altfel și în fișa de informator 4968 (Ioana Tudor, 48 de ani, cobzărească și guristă; Căscioarele — Vlașca; 1949); „...viorist, băsar și ieu cu cobzulița mea. Nu-mi trebuia mie balamuc mare, nu-mi trebuia viori d-astea multe: să s-audă vocea".

Inițial, violoncelul a fost preferat contrabasului, fiind mai ieftin (mai accesibil deci) și mai ușor de mînuit „din mers" (să ne reamintim că lăutarii noștri cîntă adeseori pe drum, în mișcare). Dar, handicapat de potențialul dinamic inferior, violoncelul — „basul micuț" — a cedat peste tot locul contrabasului (prevăzut cu o curea lată, cu care este ridicat la nevoie la înălțimea mîinilor interpretului): „... cum iera p-atunci pă la țară, în loc dă bas, celo mic ... acuma au început să cînte și iei la bas, dă vo șapte-opt-zece ani" (4792, Constantin Buzdugan, 50 de ani, viorist; Bolintinu din Deal — Ilfov; 1949).

Este greu de precizat momentul istoric în care chitara s-a substituit cobzei în cea mai mare parte a Olteniei. În Gorj — ținutul în care este instalată temeinic și pe lungă durată — chitara există în orice caz de la începutul secolului și nu pare să fi fost precedată de cobză; căci bunicii și părinții lăutarilor vîrstnici chestionați de noi par să fi cîntat fie în grup de două viori (primă și secundă), fie în formula vioară — chitară. Nu dispunem însă de date suficiente care să ne permită vreo concluzie în acest sens. Dar în Dolj, înlocuirea este în afară de orice discuție și în orice caz relativ recentă: „Am avut un frate cobzari", spune chitaristul Nicolae Nițu (43 de ani) din Corabia — Dolj (6340, cules în 1961); Vîlcu Boulean (65 de ani) din același sat relatează că „di pe '24 dupe ce am venit din război... cîntam în doi, clarinetu' și chitara, pe urmă și cu baz" (6337, cules în 1961); iar Gruia Alexandru (51 de ani) din Poiana Mare — Dolj dă explicații confuze, din care se poate deduce că și-a început cariera ca cobzar, reprofilîndu-se apoi pe chitară: „...tata m-a pus, și-n patru ani m-a făcut cobzar, m-a luat cu iel la cîntare"; adaugă apoi: „atunci avea nevoie de chitariști, nu iera cobzari, și tata a zis că decît să mă facă viorist, mai bine un chitarist bun ..." (6275, cules în 1955).

Se pare că tarafurile sătești cele mai îndrăznețe, mai dispuse să se remanieze și să se amplifice, au fost dintotdeuna cele ale prăvăliilor și hanurilor înstărite; probabil deoarece cîrciumarii și hangiii — oameni cu dare de mînă, umblați pe la orașe și preocupați să-și țină rangul — își afișau prosperitatea între altele angajînd tarafuri mai apropiate ca dimensiuni și componență de cele urbane. Spre exemplu, la hanul lui „Paul Costandinescu" din Ileana — Ilfov, muzica pentru jocul duminical era asigurată, încă înainte de 1914, de o formație alcătuită din două viori,

https://biblioteca-digitala.ro

un țambal și un contrabas (și nu violoncel) (4485, Ene Manolide, 69 de ani, viorist; cules în 1952); la prăvălia din Tamași — Corbeanca — Ilfov cîntau, în jurul lui 1900, o vioară, o cobză și un țambal; iar lîngă București, la Bolintinu din Deal, taraful de cîrciumă avea, spre 1920, un aspect instrumental quasi-urban: două viori — o cobză — un țambal — un violoncel.

Deschidem aici o paranteză, pentru a aduce cîteva precizări necesare înțelegerii celor ce urmează. Nu intenționăm să abordăm aici istoria din ultimul veac a tarafului urban (din perspectiva lăutarilor înșiși); în primul rînd pentru că documentele de teren atingînd acest aspect sînt ceva mai puține, sărace și neconcludente; în al doilea rînd pentru că o asemenea abordare ne-ar obliga la o incursiune — fie cît de sumară — în secolele anterioare, incursiune care depășește obiectivele lucrării de față. Căci este demonstrat faptul că taraful de tîrg și de curte — acesta din urmă devenit apoi taraf de oraș — are o traiectorie mult mai lungă, sinuoasă și parțial desincronizată față de cea a omologului său rural. Ni se pare totuși important să marcăm cîteva idei: la începutul secolului XX, cele două categorii de ansambluri (vocal-) instrumentale — rural și urban — se aflau în puncte foarte diferite ale evoluției lor. Primul — restrîns, pe cale de a-și contura funcția acompaniatoare și de a-și consolida deci una din trăsăturile definitorii, existent într-un număr relativ mic de exemplare a căror evoluție în fața țăranilor constituia încă un eveniment — etala un repertoriu (și implicit un stil de interpretare) net individualizat zonal și *întru nimic deosebit de cel al muzicanților amatori țărani*[6]. Cel de-al doilea, în general mai amplu, diversificat și modernizat instrumental — taraful cu care bucureșteanul prin adopțiune Mihail Coșma a cîntat, în jurul anului 1900, la Washington („Vașinton"), se compunea din două viori prime, o violă, un violoncel, un țambal, un pian și un contrabas (4301) (spre a invoca un caz-limită) —, punea în evidență un repertoriu (și respectiv stil de execuție) extrem de eterogen, în care piese de sorginte folclorică reală, urbană sau rurală, se amestecau cu valsuri, romanțe, lucrări de muzică cultă de largă accesibilitate, „cîntece ușoare" (compuse de muzicanți obscuri) „pentru lăutarii mahalelelor"[7] etc. În repertoriul vestitului Cristache Ciolac — de la care Enescu a notat 43 de melodii — figurau, spre exemplu: doine, jocuri (hore, sîrbe, breze etc.), romanțe de autor (*Steluța*, *Unde ești*, *Dor de răzbunare* ș.a.m.d.), *Ciocîrlia*, fragmente din operele *Traviata*, *Faust* și *Tosca*, valsuri din operete[8].

În deceniile imediat următoare, tarafurile sătești și cele orășenești încep să-și intensifice influențele reciproce. Cele dintîi își fortifică structura binară, se dilată, achiziționînd rapid noi instrumente, își lărgesc repertoriul pînă la depășirea sferei folclorice și tind să antreneze și gusturile beneficiarului lor obișnuit pe un nou făgaș. La rîndul lor, tarafurile urbane — și în special cele de periferie — se reîmprospătează și se reîntorc într-o oarecare măsură către izvorul înviorător

---

[6] Desigur, nu contestăm faptul că au existat lăutari săteni din secolele anterioare, atîta vreme cît „în actul de constituire a breslei lăutarilor din Huși, datat 1795, se vorbește, la punctul 5, de meșteri lăutari care veneau la țară pentru a cînta de ziua tîrgului" (Gheorghe Ciobanu, *op. cit.*, p. 13).

[7] George Baiculescu, prefața volumului *Ciocoii vechi și noi* de Nicolae Filimon, București, f.a.

[8] Viorel Cosma, *Figuri de lăutari*, București, 1960, p. 158—159.

https://biblioteca-digitala.ro

al muzicii țărănești, sub influența tarafurilor tradiționale sătești angajate temporar în circiumile din mahalalele orașelor. În paralel, lăutarii „de elită" ai restaurantelor și grădinilor de vară centrale frecventate de „lumea bună" se constituie în tarafuri de concert și orchestre populare care încep să cutreiere țara și lumea.

În confruntarea dintre taraful rural și cel urban, este greu de evaluat care s-a dovedit mai activ și mai influent. În aparență, ansamblul orășenesc l-a marcat — și continuă să-l marcheze și azi — mai puternic și în toate planurile pe cel sătesc (inclusiv transferîndu-i elemente stilistice achiziționate anterior, în epoca domniilor fanariote[9]). Dar care ar fi fost oare traiectoria tarafului urban — care, în jurul anului 1900, ajunsese deja la *Traviata* și la „compoziții" facile pe gustul unor oameni depeizați cultural — dacă acesta nu s-ar fi raportat la, și nu s-ar fi alimentat permanent și din sursa proaspătă a celor rurale?

Încheiem aici digresiunea, pentru a reveni la evoluția tarafurilor tradiționale sătești — a celor transilvănene, bănățene și vest-mehedințene de astă dată — într-o epocă coincidentă cu cea în care țambalul și basul se instalau temeinic în formațiile din restul țării.

În anii 1920, vioara secundă — însoțită sau substituită pe alocuri de „braci" sau „brace" — devine partenerul nedespărțit al „primei". În Mehedinți, Petrică Didea (21 de ani) din Isverna (6161, cules în 1950) cîntă frecvent cu unul sau mai mulți vioriști „secundari", „unu' în pez și unu' drept" (nu înțelegem, din păcate, sensul acestor doi termeni tehnici); în ocaziile care reclamă extinderea formației, el se asociază însă și cu un bracist și un basist — instrumentele părînd să aibă oarecare vechime în tarafurile din zonă. Dumitru Bălăceanu (48 de ani), viorist consătean, observă că „cin'e învață cu braciu' nu mai cîntă primu' pănă moare, nu mai sunt coargele la fel" (6155, cules în 1950).

Formații similare — vioară, vioară „dreaptă", „braciu" și (eventual) bas — funcționează în aceeași perioadă și înspre Banat, satisfăcînd pe deplin exigențele localnicilor (6105, Alexandru Buț, 58 de ani, viorist; Zapelea — Mehedinți; 1950). Aradul, Bihorul și (într-o oarecare măsură) Oașul resping însă explicit infiltrarea violei, rămînînd pînă astăzi credincioase viorii secunde cu acordaj normal; Aradul își păstrează neclintit broanca, iar Bihorul toba, acesta din urmă refuzînd vreme îndelungată achiziționarea instrumentului bas.

Sudul Transilvaniei cooptează destul de rapid „contra" — în majoritatea cazurilor vioară secundă — și basul: „Ieram patru" — spune vioristul Gavrilă Miclea (70 de ani) din Miclești — Alba (5244, cules în 1949) —, „unu' cu clan' etu', doi cu vioara (una din ele probabil secundă) și unu' cu contrabas... Ș-aicea am avut o gordundă d'elea mnici, și un clan'etu... cu vioara ieram patru inș aici" (probabil în sat).

În cea mai mare parte a centrului, estului și nordului Ardealului, instalarea violei sau a cuplului vioară secundă — violă ca principal instrument sau grup instrumental acompaniator al tarafului este fermă și de lungă durată. Trio-ul de coarde: „cet'eră" — contră — gordon se sudează într-o unitate monolitică, componentă *sine qua non* a tuturor formațiilor

[9] Așa-zisele „țigănisme" cărora Gheorghe Ciobanu s-a străduit să le releve adevărata origine (*Lăutarii...*, p. 144—147).

https://biblioteca-digitala.ro

lăutărești mai vechi sau mai noi din regiune. George Banu (36 de ani) din Singeorz-Băi (1456, cules în 1955), Vasile Greal (49 de ani) din Rebra (5378, cules în 1950), Sidor Teglas din Nimigea (5378, cules în 1950) — toți trei din Bistrița-Năsăud — au cîntat sau cîntă în formula „șeteră — contră — gordună"; asemeni lor și Iuliu Pop (27 de ani) din Iaz — Plopiș (8004, cules în 1962) și Teodor Parna (50 de ani) din Draga (mg. 5278 I e, cules în 1980) — județul Sălaj. Victor Radu (26 de ani) din Morăreni — Mureș — un muzicant emancipat, cu un repertoriu și o arie de circulație gigantice — declară cu mîndrie (3633, cules în 1950) că „totdeauna în muzica noastră avem muzica formată din șapte persoane: două viori, un secund, un braci, bas, țambal, acordeon și tobă dacă e cazu'", vioara primă, cea secundă, braciul și basul constituind trunchiul pe care s-au grefat celelalte instrumente. Formația lui Santi Boca (74 de ani) din Iernut — Mureș (5308, cules în 1958) se poate dilata și ea pînă la șase persoane („doi primași, un contraș, un bracist, un gordonaș și o țambală"), dar are ca nucleu stabil cele două viori, braciul și gordonul.

Bogdan Lazăr (43 de ani) și Gheorghe Vinca (24 de ani) — tineri amîndoi, dar conlucrînd permanent cu muzicanți vîrstnici, buni cunoscători și păstrători ai tradițiilor locale — reconstituie, la sugestia și cu ajutorul anchetatorilor, traiectoria „bandelor" sătești de pe cursul mijlociu al Mureșului începînd din 1945 și pînă în momentul culegerii (1983) (I. 32304). Reproducem în întregime relatările lor conjugate, înfruntînd riscul de a fi inconsecvenți și de a avansa în timp pînă într-o epocă de care intenționăm să ne ocupăm către finalul acestei lucrări; inconsecvența asumată ne oferă însă posibilitatea de a contura o imagine coerentă și relativ completă a evoluției tarafului rural într-o zonă limitată geografic: „Pe vremea aia se cînta în patru: o ceteră, două contre (viole) și un gordon (contrabas). Mai tîrziu o venit acordeonu'... Țambalu' (care, la un moment dat, se instalase cu convingere în tarafurile de pe Mureș)... o fost înainte de acordeon, l-a adus to' țiganii de la Satu Nou; ăștia o fost țigani ungurești". (Banda se compunea atunci din: ceteră — două contre — țambal mare — gordon)... „Acu' la ora actuală nu se mai cîntă cu țambalu'... s-o mai modernizat lumea... Acordeonu' o scos un braci" (astfel încît taraful a ajuns la următoarea alcătuire: una sau două viori prime — braci — acordeon — țambal mare — gordon). „Apăi pe urmă, cînd s-o mai modernizat, o sosit taragotu'" (banda redimensionîndu-se instrumental și stabilizînd, pentru scurtă vreme, formula: vioară — braci — „acordion" — taragot — contrabas — baterie); „țambal nu mai iera"; în fine, formația anagajată la nunțile actuale se compune, după spusele informatorilor noștri, din vioară — taragot — chitară electrică (de armonie) — „orgă electrică" — baterie și (în unele sate) contrabas.

Una din achizițiile instrumentale semnificative mai recente ale tarafului tradițional — achiziție care deschide o nouă etapă în evoluția sa — este deci acordeonul. Deși consecințele acesteia asupra ansamblului (vocal-) instrumental popular românesc sînt, la toate nivelurile, imense, nu ne hazardăm să o evaluăm ca pe *cea mai* semnificativă; căci s-ar putea întîmpla ca orga electronică portabilă și chitara electrică de armonie, pe care le-au îmbrățișat în anii din urmă în special „bandele" transilvănene, să probeze în timp o capacitate modelatoare sporită.

https://biblioteca-digitala.ro

Insinuarea acordeonului în formațiile țărănești a început în deceniile al patrulea și al cincilea : „La țară s-a adus acordeonu' cam pîn 1936—37. D-aici din București au început să-și aducă, cînd s-angaja la nunți ; și după aia primu' acordeonist care s-a adus din sat a fost un nepot de-al meu, după 1940" (4792, Constantin Buzdugan, 50 de ani, viorist ; Bolintinu din Deal — Ilfov ; 1949) ; „Acordeonu' a ieșit prin 1941—1942. Acum ie tare la modă, nu să poate nuntă fără iel" (8203, Alexandru Manea, 70 de ani, viorist-gurist ; Fureşti — Argeș ; 1961) ; „Înainte di războiu' aista nu prea să șirea acordeon, acum si șere. Și-acuma șere cobză din țarani : cobza i șea mai sufișentă pentru țaran, la Goești cobza i mortea lor, joacă numai după cobză.... Acordeonu' să șere mai mult la elită, uomini di eștea mai intelectuali... și țarani, aproape mai toți, mijlocași și chiar saraci" (7862, Gheorghe Petru Lefter, 58 de ani ; cobzar ; Zmeu—Iași ; 1949). Kallo Albert, viorist din Almaș — Sălaj, își amintește că în satul său primul acordeon a apărut prin 1950 și a fost privit ca o curiozitate. Fusese cumpărat de la un muzicant care nu știa să-l folosească ; cumpărătorul, ignorant și el, l-a deprins însă curînd „de la un cetățean din sat... pesemne profesor, un om mai umblat...". După o vreme „am făcut și noi o chetă, frații, și ne-am cumpărat și noi acordion" (mg. 5287 I f, cules în 1980).

Pentru început, acordeonul se alătură neutru, fără pretenții, grupului solistic și/sau celui acompaniator ; mai apoi însă, el subminează autoritatea instrumentelor cu forță de penetrație inferioară, cu precădere pe cea a principalului acompaniator. Dar spre deosebire de țambal spre exemplu, el nu își dizlocă *cu tot dinadinsul* predecesorul, ci mai degrabă îl coplește și încearcă să-l supună, predispunînd la amplificarea accentuată a ansambului : „... a ieșit acordeoanele... ne facem patru (vioară — țambal — acordeon — contrabas). Acordeonu' este dă vo patru-cinci ani, să cere" (4971, Mitică Burcea, 66 de ani, viorist-gurist ; Merenii de Sus — Teleorman ; 1951) ; „Acuma cînt cu țambal, acordeon, baterie, contrabas" (lăutarul care relatează fiind viorist). „Numai neamu' nostru : un singur neam" (4756, Ion Vasile, 51 de ani ; Fierbinții de Sus — Ilfov ; 1959) ; „Cîntăm mai mult cîte patru împreună. Așa ie cum cere oamenii. La nuntă cere oamenii ce vrea : acordeon, contrabas, vioară, țambal, voce..." (vocea fiind a unuia dintre instrumentiști) (4614, Ion Șerban, 40 de ani, viorist ; Curcani — Călărași ; 1954).

Acordeonul are totuși resurse tehnice care îi dau posibilitatea să suplinească rolul unui instrument de orice tip : melodic, armonic sau bas ; posibilitatea pe care o exploatează în formații ca : „doă viori, acordion și țambal, cum șere clientu' " (7849, Mihai Punei, 18 ani, viorist ; Tîrgu Frumos — Iași ; 1949) (formație în care basul este absent) ; sau : „două viori-acordeon,—jazz" (7854, Gică Țurcă, 18 ani, viorist ; Tîrgu Frumos — Iași ; 1949) (unde atît țambalul cît și basul au fost eliminate).

În centrul Transilvaniei, acordeonul „o scos un braci" (I. 32304) ; în Moldova și Muntenia este probabil că el a îngrădit multiplicarea în tarafuri a țambalelor mici.

I se poate „imputa" acordeonului nu numai faptul că, prin simpla sa prezență, subminează particularizarea zonală a tarafurilor care îl includ, ci și că stimulează adiționarea unor instrumente comparabile

https://biblioteca-digitala.ro

ca eficiență sonoră, capabile deci să-i facă față (trompetă, „saxafon", taragot, chitară electrică solo etc.) complet străine de tradițiile locale. În jurul Ludușului spre exemplu, taraful de nuntă actual are următoarea componență : vioară — taragot — „acordion" — chitară electrică solo — contrabas — baterie (14555, Gheorghe Boca, viorist, 57 de ani ; Iernut — Mureș ; 1983) (către miezul nopții, chitara electrică și bateria se detașează de restul formației pentru a cînta numai pentru tineret) ; iar spre Zalău : două viori — braci — acordeon — contrabas și/sau țambal („d'epind'e cum îi trebă la cetățean, cum cere") (mg. 5287 I e, Teodor Parna, 56 de ani, bracist ; Draga — Sălaj ; 1980).

Dar acordeonul este un „ucenic vrăjitor" depășit de mecanismele pe care le pune în mișcare ; căci acțiunea perturbatoare pe care o declanșează ajunge uneori să-l afecteze. Bracistul Ursui Kalman (23 de ani) — profilat de curînd pe orgă electronică — observă că în satele din jurul Clujului oamenii solicită ansambluri de genul : vioară — orgă electronică portabilă — chitară electrică — saxofon — baterie — solist vocal (specializat), ansambluri din care acordeonul este exclus (14782 ; Cluj ; cules în 1982).

Dezavantajul major al unui corpus restrîns de documente este acela că informațiile pe care le furnizează referitor la o problemă dată nu ajung să se confirme reciproc și prin urmare nu prezintă suficiente garanții de veridicitate. Este cazul documentelor noastre privind fanfara populară — cea moldovenească în primul rînd, singura asupra căreia putem zăbovi deocamdată fără riscul de a fabula. Ne asumăm totuși riscul de a păși în această *terra incognita* care este istoria fanfarei populare ; căci un început — fie el cît de precar și ezitant — este un punct de plecare util pentru cercetările viitoare.

Constituirea fanfarelor populare poate fi corelată, credem, cu înființarea, începînd de pe la 1830, a orchestrelor ostășești românești („musica ștabului") în tîrgurile cele mai însemnate ale Principatelor (Iași, Vaslui, București, Craiova), orchestre care au luat locul vechilor meterhanele turcești și moldovenești[10]. Nu pretindem că vechimea celor dintîi este comparabilă cu a ultimelor (deși, ca ipoteză de lucru afirmația nu ar fi aberantă) ; constatăm doar că în jurul anului 1850 fanfarele populare moldovenești aveau o vîrstă apreciabilă, de minimum 20—25 de ani, și atinseseră proporții gigantice în raport cu cele ale celorlalte tipuri de tarafuri tradiționale coexistente (tarafuri care, pe alocuri, păreau să le domine) : „Înainte se cînta pe la noi din cobză... acuma la horă cîntă fanfara. Cîntă la noi în sat de vreo douăzeci de ani" (7700, Toader Avarvarei, 63 de ani ; Lunca Iași ; 1949) ; „La nunți se cere fanfara, nu se cere vioriști. Și la baluri tot iei cîntă mai mult ; de, ce să facem..." (7669, Ion Trofan, 63 de ani, viorist-gurist ; Dagîța — Iași ; 1949) ; „La hore mai mult fanfare : fanfara ie la putere la noi" (7665, Alexandru Lazăr, 34 de ani, cobzar ; Dagîța — Iași ; 1949).

Stabilind, ca dată probabilă a apariției fanfarelor populare sătești din Moldova, anul 1930, dăm dovadă însă de o prudență exagerată. Căci

[10] Mihail Gr. Poslușnicu, *Istoria muzicei la români de la renaștere până-n epoca de consolidare a culturii artistice*, București, 1928.

https://biblioteca-digitala.ro

dacă admitem că augmentarea serioasă a unui ansamblu instrumental folcloric survine la capătul cîtorva decenii bune de funcționare — fapt pe care, sperăm, l-a probat suficient lucrarea de față —, sîntem obligați să acceptăm că fanfarele țărănești moldovenești trebuie să se fi conturat cel mai tîrziu la începutul secolului; dovadă faptul că în 1949 ele ajungeau să înglobeze în mod curent patru pînă la nouă — zece instrumente.

Ne oprim aici cu speculațiile istorice; preferăm să ne întoarcem pe pămîntul ferm al certitudinilor și să adăugăm că fanfara populară funcționează întocmai ca un taraf tradițional obișnuit; ea se manifestă cu aceleași prilejuri, preferîndu-le pe cele în care evenimentele se consumă în aer liber sau în spații închise largi (nunți, înmormîntări de tineri, botezuri, baluri etc.); etalează în linii generale același repertoriu; cîntă cu soliști vocali (membri ai formației sau persoane special angajate); se divide la nevoie, pentru a satisface atît cerințele tineretului, cît și pe cele ale oamenilor așezați etc. etc. Există însă ceva anume care îi particularizează interpretările, dîndu-le o altă coloratură semantică: un amestec fermecător de comic și grotesc, pe care îl surprind cei ce au gust pentru aspectele rafinate ale kitschului.

Lucrarea include trimiteri la unele documente ale arhivei de folclor a Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice: fișe de informatori-lăutari și fișe de informații. Cifrele arabe reprezintă cotele fișelor de informator, în timp ce cifrele arabe precedate de majuscula I. — cotele fișelor de informații.

https://biblioteca-digitala.ro

PODUL LUI PAVEL

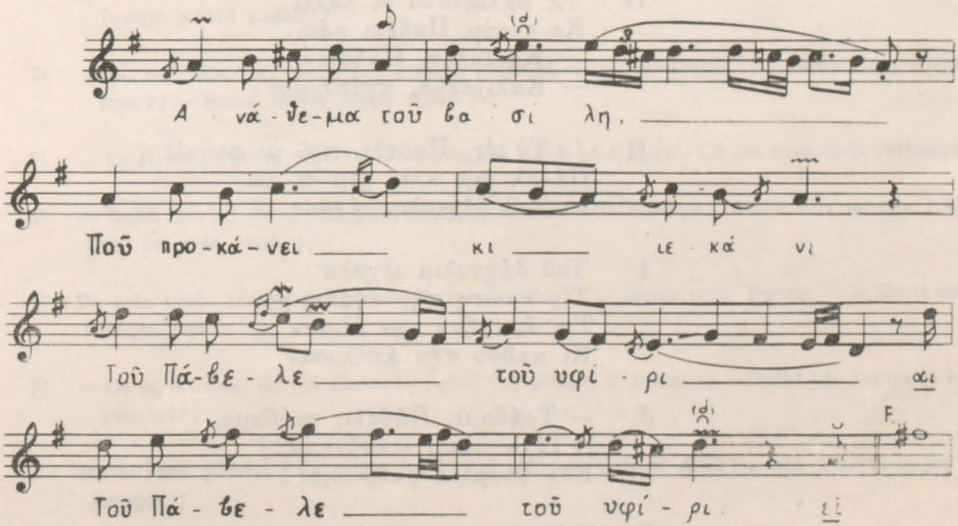
— O VARIANTĂ GRECEASCĂ DIN DOBROGEA A MOTIVULUI „NEVASTA ZIDITĂ"

GH. C. MIHALCEA

În cercetările de folclor din județul Tulcea, am avut de curînd prilejul — pe care-l socotesc cel puțin interesant — de a culege, între altele, unele cîntece, ciudate supraviețuiri din folclorul grec pe teritoriul românesc.

În satul Izvoarele (vechiul Alibeikioi) s-au așezat — se pare — în prima jumătate a secolului trecut, coborînd din sudul Basarabiei, un grup de țărani de origine greacă. În jurul anului 1913 au mai venit în sat „dinspre Bulgaria" cîțiva greci, printre care și Dumitru Gheorghi-Verghi, Iani Casapu și Dumitru Anastase, meșteri „keramici" (cărămidari) îndeletnicindu-se cu confecționarea olanelor pentru acoperișuri.

De la țărancele Despa Popa (n. 1920) și Irina Alexe (n. 1938), descendente „ale lui Verghi", am cules, în noiembrie 1983, *Tu Pavele tu yfiri* (*Podul lui Pavel*), cîntec cunoscut astăzi îndeosebi printre rudele sus-numiților meșteri olănari (ceea ce mă face să cred că ar fi, probabil, un „cîntec de breaslă"), cîntat „mai mult la nuntă":



Rev. etn. folc., tom 29, nr. 2, p. 171—174, București, 1984

https://biblioteca-digitala.ro

A Ανάθεμα του δασίλη
Ποῦ προκάνει κι ιεκάνι
/: Τοῦ Πάβελε τοῦ υφίρι :/

B Χίλεα μάστουρι δούλιβαν
Ουλιμέρα δούλιβαν
Καί τοῦ βράδυ χεμ γρίμουʃι

C Κ'ένα πουλί χρυσό πουλί
Χέμ κι λίδουʃι κι ιλί
Τοῦ Παβελ τι νέκαθι
''Ενα ʃτίργεοʃι τοῦ υφίρι

D Τοῦ προυί, προυί, προυί
ʃτέλι τί δοῦλα να θι φουναξ
— Καλιμέρα, κυρά μου
— καλιʃπέρα, δοῦλα μου!

E /: Τί ἐν δοῦλα ποῦ ιέρτις :/
Μεʃτουλι Παβελ να ʃι φουνάξου
''Εχι τίπτας να ʃί πί

F Υά νι νὶ ια καλάμου
Τά χρυσά μου νά βάλου
Υα νι νι ια κακόμου
Τά παλιά μου να βάλλω

G Τά παλιάτσου ιά βάλει
Κε τσούμ Παβελι πάει
— Καλιμέρα, Παβελι!
— Καλιʃπέρα, αγάπη-μου!

H /: Τί ιές, Παβελι, ποῦ μι φουνάϊ
Πάβελ χιμ κλει χεμ τι λει
— Τοῦ δάχτυλιμ ιέχθσα

I Τοῦ δάχτυλιμ ιέχθσα
Τίν πρώτη την ἀγάπη μου
Τιν ἅρπαξαν την ἔδισαν
Κι καθου τήν ἀπόλυσαν

J — Τράβαμι, Πάβελι, τράβαμε,
/: Υέχα παιδί ιεκούνημα :/
Και ψουμί ε φούρνισμα!

K Πάβελ χεμ κλαίει χεμ τη λέει
/: Κε τόψομε ζα φουρνιʃτε :/
Κέ του πιδί ζα κοῦνιʃτι!

https://biblioteca-digitala.ro

L Τράβαμι, Πάβελι, τράβαμε,
/:Πῶς τρέμιε καρδοῦλα μου/:
''Ετι νά τρέβμει τοῦ υφίρ!

M Πῶς τρέμου(ν) τά μαλακια μοῦ
''Ετι νά τρέμει του υφιρ!
Τράβαμι, Πάβελι, τράβαμε,
Τρεῖς ἀδριφίς ί μασταν

N Τρεῖς ἀδριφίς, σισ μασταν
Κέ τρές κακό γραμένισου
Μνεάσου Πάβελι τοῦ υφίρι
Κί μνεάσου Δοῦναβα τοῦ υφίρι

O Κι μνεάσου Δοῦναβα τοῦ υφίρι
Μνεάσου Βολουγράδου υφίρι
Τράβαμι, Πάβελι, τράβαμι
Πῶς τρέμει καρδοῦλα μου,

P Πῶς τρέμει καρδοῦλα μου
''Ετι νά τρέμι τοῦ υφίρ
Τράβαμι, Πάβελι, τράβαμι
Δə ιανι, Πάβελι, δə ιαν'.

A Blestemat (fie) - mpăratul / Că a gîndit şi a făcut / Podul lui Pavel!/

B O mie de meşteri lucrau, / Toată ziua lucrau / Şi seara se dărîma./

C Şi o pasăre — pasăre miraculoasă — / Şi zbura, şi spunea : / — Tu, Pavele, ce mai stai? Începe odată podul! /

D Din zori, din zori, din zori / Trimite sluga să cheme (soţioara)! / —Bună ziua, doamna mea! / — Bună seara, sluga mea! /

E — Ce ai, slugă, de-ai venit? / — M-a trimis Pavel să-ţi spun / Că are ceva să-ţi vorbească!/

F — Dacă este de bine, / Să pun (îmbrac) hainele cele scumpe; / Dacă este de rău, / Să le pun pe cele vechi! /

G Pe cele vechi şi le-a pus / Şi la Pavel s-a dus : / — Bună ziua, Pavele! / — Bună seara, draga mea! /

H — Ce ai, Pavele, de mă chemi? / Pavel (şi) plînge, şi spune : /— Inelul (de logodnă) l-am pierdut! /

I Inelul l-am pierdut / Pe prima iubită / A prins-o, a legat-o/ Şi i-a dat drumul în jos (în groapă). /

J — Scoate-mă, Pavele, scoate-mă. / Am copil de legănat / Şi pîine de băgat în cuptor! /

https://biblioteca-digitala.ro

K Pavel (și) plînge, și spune : / — Și plinea o să fie băgată-n cuptor, / Și copilul o să fie legănat ! /

L — Scoate-mă, Pavele, scoate-mă ; / Cum tremură inima mea, / Așa să tremure podul ! /

M Cum tremură perișorul meu, / Așa să tremure podul ! / Scoate-mă, Pavele, scoate-mă / (Că) trei surori am fost /

N Trei surori am fost/ Și la toate trei le-a fost scris : / Una (să fie-ngropată) la Podul lui Pavel, / Și una la Podul de la Dunăre, /

O Și una la Podul de la Dunăre/ (Și) una la Podul Bolgradului ! / Scoate-mă, Pavele, scoate-mă ; / Cum tremură inima mea, /

P Cum tremură inima mea / Așa să tremure Podul ! / Trage-mă, Pavele, trage-mă ! / Rabdă, Pavele, rabdă ! /

https://biblioteca-digitala.ro

LUME, ÎNTR-O VARIANTĂ A *MIORIȚEI* DIN TRANSILVANIA

VALERIU RUSU

Recitirea volumului *Folclor din Transilvania* ne-a atras atenția asupra versurilor finale dintr-o variantă a *Mioriței*, culeasă de Ioan Șerb și Cesereanu Demițian, din Zarand, în care Pătruț, „picurariu micuț", cere ortacilor săi să spună mamei, cînd aceasta îl va căuta :

„ — Ba noi l-am văzut
Mergînd spre trecut,
Aci mai napoi,
Tot vînzînd la oi,
La tîrguț la Beci,
Vînzînd la berbeci ;
Și l-am mai văzut
Numărînd la bani
Pe aripa șubii,
La lumina lunii,
La marginea lumii".
(*op. cit.*, I, 1962, p. 79)

Evident, imaginea păcurarului care își numără banii cîștigați din vînzarea oilor este marcată de indici ai apartenenței acestuia la aria geografică transilvăneană : berbecii i-a vîndut la *tîrguț* (sufix diminutival folosit cu o preferință certă în graiurile de dincolo de munți), la *Beci* (Viena). De fapt, chiar motivul vînzării oilor ne introduce în atmosfera păcurarilor transilvăneni, cu turme bogate, dispuși să-și valorifice, din timp în timp, o parte din turmele lor.

Gestul numărării banilor este descris prin trei elemente : „Pe aripa *șubii*, / La lumina *lunii*, / La marginea *lumii*/".

Dacă primele două elemente nu ridică, în general, probleme în înțelegerea textului, cel de-al treilea suscită o discuție aparte (să menționăm că, în alte variante date la pagina 80, tocmai acest element lipsește).

Este vorba, oare, de marginea pămîntului, a universului?

Am fi tentați, fără îndoială, să interpretăm astfel această imagine, cu atît mai mult cu cît ea deschide o superbă perspectivă cosmică, în care este proiectat păcurarul Pătruț.

Totuși, acest păcurar nu este un *arhetip*, o *construcție imaginară*, ci, așa cum am văzut, el este un păcurar profund ancorat în pămîntul Transilvaniei, în realitățile acestei provincii.

Această trăsătură a sa ne-a sugerat să căutăm să descifrăm sensurile versului „La marginea lumii" prin scrutarea peisajului dialectal românesc din aria respectivă.

Cercetările dialectale s-au arătat, și de această dată, revelatoare pentru semnificația textului folcloric.

Astfel, Tache Papahagi, în ale sale *Cercetări în Munții Apuseni* (în „Grai și suflet", II, 1, 1925, p. 85) înregistrează, s.v. *lume*, sensurile : 1. „pămînt, țarine, holde" („*lumea*-i goală, nu s-o făcut nimnic" ; „Un moț o spus că la Sîrghia o ploiat, că *lumea* tătă e bună") ; 2. „văzduh, atmosferă, vreme" („Ai gînd'i că ploaie la noapte, că, uit'e, *lumea* e blîndă și-s norî" ; „vezi, *lumea*-i blîndă, nu áburá nicî un vînt, îi cald sara și-s norî". — Bulzești, Dealul Dăneștilor).

Sensul de „pămînt, loc etc." este înregistrat și de *Atlasul lingvistic român* (serie nouă, vol. I, harta 212 / nucet /, localitatea Gîrda de Sus, punctul 95) : „*lúmea*, acló úńd'i crez_ núci".

În fine, în *Texte* dialectale. *Munții Apuseni* (volum în pregătire, de Victorela Neagoe), aflăm următoarele atestări : „așá-i *lúmea*" (așa-i locul de casă, în pantă), „nu-i *lúmea* drjaptă, ńét'ídă" ; „și am mai curățît cun_ să spúńi ajíca / trăbă să mai jeį d'i prin hotár, d'i pin_ *lúmį* ... jéstă péatră ajíc / trăbă s-o maį adúńį / úńd'i símt... úńil'i/apruapį d'i pădúrį... símt clómbį //"

★

Rev. etn. folc., tom 29, nr. 2, p. 175—181, București, 1984

https://biblioteca-digitala.ro

Ne aflăm, aşadar, în cazul unei convergenţe dialectalo-folclorice tipice: locul de origine a documentului folcloric (Ţara Zarandului) se înscrie în aria dialectală (Munţii Apuseni) a termenului *lume*, cu semnificaţia „loc, pământ, ţarine, holde etc." (menţionăm că sensurile respective nu sînt înregistrate în dicţionarele limbii române).

S-ar putea interpreta atestarea acestei semnificaţii a termenului *lume*, în varianta *Mioriţei* din Zarand, ca o „degradare" a textului poetic?

Nicidecum, căci, aşa cum sublinia Blaga, profunzimile sînt, deopotrivă, „către înalt" şi „înspre adînc".

Gestul păcurarului, este drept, nu mai beneficiază, potrivit interpretării pe care o propunem, de o proiecţie cosmică („la marginea universului"), dar, în schimb, el se adapă la matricea stilistică a satului românesc („la marginea locurilor, a ţarinilor, a hotarului sau a vetrei satului"), cu toposul său de excepţională creativitate şi poezie.

PAUL SIMIONESCU, *Etnoistoria. Convergenţă interdisciplinară*. Bucureşti, Editura Academiei R.S.România, 1983, 121 p. (Academia Republicii Socialiste România. Comisia de Antropologie şi Etnologie)

Lucrarea reprezintă o primă încercare de analiză sistematică a unor concepte şi orientări teoretice contemporane de factură interdisciplinară regăsite cu deosebire în cercetările americane şi vest-europene. Aşa cum se precizează în *Cuvîntul înainte*, cele două zone (americană şi vest-europeană), zone care au polarizat cu prioritate noile direcţii de cercetare de tip etnoistoric, prezintă diferenţieri şi nuanţări rezultate din perspectiva scopului urmărit, sub care se înscriu în fapt investigaţiile respective. „În Statele Unite ale Americii se urmăreşte cu precădere cunoaşterea comunităţilor etnice după migraţie şi colonizare, pentru descoperirea modului de convieţuire şi integrare, fără discriminări de rasă, religie, grad de civilizaţie şi cultură, în naţiunea americană; în timp ce în Europa aceeaşi direcţie urmăreşte, cu prioritate, cunoaşterea substratului arhaic şi a stratificărilor istorice, asimilabile sau neasimilabile pentru determinarea valenţelor spirituale ale autohtonităţii, continuităţii, unităţii şi capacităţii de creaţie culturală şi civilizaţie în viaţa unei naţiuni, bine determinate în timp şi spaţiu" (p. 2—3). Oricum, ambele orientări privesc spre aceleaşi surse documentare pe care le convertesc însă, prin analize specifice, unui anume cadru de idei, unei anume orientări teoretice.

Lucrarea — *Etnoistoria. Convergenţă interdisciplinară* — se recomandă în fapt ca o introducere în universul de idei al noilor cercetări, fixînd cadrul şi caracterul lecturilor integratoare pe care le implică atît documentele de factură etnologică, cît şi documentele de factură istoriografică.

Lucrarea, semnată de Paul Simionescu — constituie, în istoriografia şi etnologia românească, o primă încercare de determinare a noului orizont ideativ. Ea s-a stratificat pe trei principale puncte de reper: *Implicaţiile etnologice ale istoriografiei româneşti*; *Consemnarea istorică şi etnografică. Perspective etnoistorice*; *Documentul etnologic. Semnificaţii şi limite*. La toate acestea, în afara unui rezumat în limba franceză, trebuie amintit şi *Cuvîntul introductiv* semnat de Romulus Vulcănescu.

În ceea ce priveşte autorul lucrării, sîntem tentaţi să remarcăm faptul că unele cercetări mai vechi (ca de pildă *Mărturii etnografice — puţin cunoscute — ale unor călători străini în Ţările Române*; *Pagini de etnografie românească în opera memorialistică a unor călători străini — secolele XVII—XVIII*; *Particularităţi ale habitatului urban în Ţara Românească şi Moldova (secolul al XVIII-lea — primele decenii ale secolului al XIX-lea). Perspective etnologice*; *Drumuri şi popasuri străvechi* (în colab.) ş.a. s-au structurat în fapt, ele însele, pe ideea de bază, analizată în detaliu în lucrarea de faţă, a „lecturii" interdisciplinare (etnoistorice).

În primul capitol — urmărindu-se preocupările „etnologizante", aşa cum se desprind ele din suita unor curente şi orientări istoriografice româneşti, mai vechi sau mai noi —, sînt descifrate acele fragmente de text prin care se justifică în fapt lectura interdisciplinară de ordin etnoistoric (fireşte,în sensul şi semnificaţia lărgită a conceptului). În această ordine de idei sînt evidenţiate unele fragmente de cronică (cronicile Ţării Româneşti şi Moldovei — secolele XVII—XVIII), cu deosebire acele fragmente de text care se referă, implicit sau explicit, la *conştiinţa unităţii, originii, continuităţii de neam ca expresie a conştiinţei populare*; unele fragmente de text din opera marilor cărturari Dimitrie Cantemir, spătarul Nicolae Milescu şi stolnicul Constantin Cantacuzino; unele preocupări ale corifeilor Şcolii Ardelene, precum şi unele fragmente de text, dătătoare de seamă — în acest sens — desprinse din opera istorică a lui B.P. Hasdeu, Alexandru Odobescu, Vasile Pârvan, Nicolae Iorga şi Gheorghe I. Brătianu.

https://biblioteca-digitala.ro

Pentru a avea mai clar înțelesul etnoistoric pe care îl reclamă valoarea în sine a documentelor etnologice (a documentelor etnografice, folcloristice și de artă populară), redăm, din fragmentele de text semnalate de autor în sprijinul preocupărilor de factură etnoistorică, această expresie succintă, dar relevantă, semnată cîndva de Nicolae Iorga, expresie care mărturisea în fapt un adevărat crez științific : „Se vor urmări aceste culturi în datinile și îndemnurile practice și artistice ale poporului nostru de la țară, bun și sigur păstrător al moștenirii celor mai îndepărtați strămoși Sute de lucrări nu vor fi multe ca să ne lămurească asupra acestei părți esențiale din originalitatea noastră națională [...]. În tradiția satelor, mai ales a celor ferite de influența administrativă a statului român [...] se vor găsi cunoștințe prealabile care vor umple lacuna considerabilă pe care o lasă în trecutul nostru izvoarele străine ale lumii civilizate [...]".

Viața tradițională a comunităților noastre sătești devenea astfel, într-un anume sens, ca și la Mircea Eliade mai tîrziu, mărturie profund relevantă a unui trecut, mai mult sau mai puțin îndepărtat : „Adeziunea unui popor la unul sau altul dintre scenariile mitice, la una sau alta dintre imaginile exemplare spune mult mai mult despre sufletul lui profund decît un mare număr de întîmplări istorice" (Mircea Eliade, *De la Zalmoxe la Genghis-Han*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1980, p. 191).

Cel de-al doilea capitol — *Consemnarea istoriografică și etnografică. Perspective etnoistorice* — este integral rezervat cercetării punctelor posibile de tangență sau de interferență a celor două planuri de investigație (investigația istoriografică, pe de o parte, investigația etnologică, pe de altă parte). Așa cum remarcă autorul, aceste posibile tangențe pot fi surprinse, în genere, din trei unghiuri de perspectivă : *al obiectului* în sine, al *metodologiei* și al determinărilor de ordin *teleologic* (al finalității pe care și-o propune fiecare disciplină). Firește, la această trivalență — perspective, mai mult sau mai puțin cu caracter didactic — se pot adăuga și alte referințe de reper, adiacente, dar nu mai puțin eficiente analizei orientative propuse : *semnificația limbajului*, a semnelor specifice fiecărei implicații tematice ; *sensul relațiilor interdisciplinare* (raportul : știință fundamentală — știință auxiliară) ; *convergența unor categorii și structuri ideatice*, comune celor două discipline, privite fie în parte, fie în corelația lor firească (cum ar fi problema etnogenezei, considerată dintr-un punct de vedere sau altul) și așa mai departe.

Subcapitolele temei remarcă : Relația prin subordonare (etnografia sau etnologia, ca științe auxiliare istoriei, atunci cînd datelor de ordin etnografic sau etnologic, altfel spus documentelor etnografice sau etnologice, surprinse în cadrul unor sinteze explicative de ordin istoriografic, nu li s-a acordat îndeobște decît rostul informațiilor de valoare secundară, etnografia și etnologia constituindu-se ca științe sau orientări științifice auxiliare istoriei) ; Orientarea pozitivistă în consemnarea istoriografică și în investigația etnologică, accentul căzînd, în acest tip de abordare, pe austeritatea și caracterul limitat al documentului specific fiecărui domeniu. Această perspectivă de înțelegere — așa cum observă și autorul lucrării — a impus, ca de la sine, izolarea fiecărei discipline sau orientări științifice (ideea unui fapt social total sau lectura interdisciplinară fiind imposibil de conceput în atari perspective de înțelegere). Analiza punctului de vedere structuralist, al acelei metode prin care sînt relevate structurile sau sistemele în sine și, implicit, dominația sistemului (întregului) asupra părților ; și, în sfîrșit, *analiza semnificațiilor lecturii documentelor istorice sau etnologice în afara cadrului tematic specific, propriu abordărilor de factură etnoistorică.* Transferul unui document etnologic (obicei, tradiție, mit etc.) pentru descifrarea unor semnificații de ordin istoriografic presupune, implicit, adeseori, o analiză a sensurilor pe care le poate releva un atare document — cu alte cuvinte presupune o analiză de factură hermeneutică.

Orice analiză hermeneutică chemată să descifreze un anume document etnologic descoperă în final polisemia acestuia, căci cele mai adeseori orice fenomen sau realitate din sfera preocupărilor etnologice poate fi simultan și fenomen sau realitate regăsită în sfera preocupărilor culturale, istorice, religioase etc.

Etnoistoria se constituie ca disciplină și orientare științifică aparte tocmai din contactul celor două sfere de preocupări, prin lectura semnificațiilor unor documente specifice în cîmpul de referințe al acestora. Autorul subliniază nu numai implicațiile pe care le presupune orice analiză hermeneutică a documentelor, implicații care fac în fond posibile noi înțelesuri (înțelesuri nebănuite, în spiritul cercetărilor și metodologiei tradiționale) ; el subliniază totodată că cercetarea sau abordarea etnoistorică se înscrie în seria acelor eforturi de comprehensiune în care primează ideea de globalitate și structură semnificativă.

Autorul remarcă și analizează totodată unele din principalele definiții care s-au propus, pe parcursul ultimelor decenii, cercetărilor de factură etnoistorică, încercînd să refacă traseul principalelor dezbateri teoretice și metodologice.

https://biblioteca-digitala.ro

În capitolul *Documentul etnologic. Semnificaţii şi limite*, se descifrează statutul epistemologic al documentelor de oralitate (valoarea, autenticitatea, limitele, ca şi critica acceptibilităţii lor etc.).

Consideraţii marginale statutului epistemologic al documentelor cu care operează etnoistoria şi a metodologiei folosite în genere de această disciplină, considerată pe bună dreptate ca integratoare, certifică : a) discernerea documentelor de oralitate pe baza criteriilor sau coordonatelor analizei pe care o propune critica istorică pentru discernerea documentelor istorice (critica internă şi critica externă a documentelor); b) stabilirea diferenţierilor specifice documentelor de oralitate; c) analiza critică a documentelor, făcută ţinîndu-se seama, în primul rînd, de seria sau seriile convergente ale lor (seria documentelor de oralitate — ca serii specifice — şi seria documentelor-inscrisuri, a documentelor istorice); d) „lectura" în adîncime a documentelor etnologice; e) stabilirea diferitelor sensuri şi semnificaţii ale documentelor etnologice.

Lucrarea, propunîndu-şi — din perspectivă teoretică şi metodologică — analiza impactului interdisciplinar istorie-etnologie, evidenţiază plusul de cunoaştere pe care îl propune etnoistoria. Etnoistoria, constituindu-se pe temeiul acelui imperativ contemporan care presupune o cît mai largă abordare inter- şi multidisciplinară, conturează tocmai această orientare, printr-un spor de acuitate, comprehensiune şi explicitare. Studiul lui Paul Simionescu, care se recomandă de la sine, atît istoricilor cît şi etnologilor, constituie o adevărată premieră în seria lucrărilor de profil din ţara noastră. Lucrarea oferă deschideri noi în cercetarea etnologică şi istoriografică; ea oferă temeiul unor noi abordări care vor viza înţelegerea unor realităţi etnoculturale sub convergenţa interdisciplinară pe care o propune orice abordare etnoistorică. După cuvintele autorului : Etnoistoria, acomodînd înţelegerii ritmurilor istoriei un întreg material faptic, oglindit prin documentele oralităţii ca expresii directe ale tradiţiilor, adînceşte totodată, prin nenumărate şi insolite faţete, înţelegerea mecanismului dezvoltării şi evoluţiilor în timp ale oricăror comunităţi sociale.

R.O. Maier

Graiul, etnografia şi folclorul zonei Chioar. Coordonatori Gheorghe Pop şi Ion Chiş Şter, Baia Mare, 1983, 462 p. + 1 hartă

Rezultat al investigaţiilor efectuate de un colectiv de cadre didactice şi studenţi de la Institutul de Învăţămînt Superior din Baia Mare în perioada 1976—1980, *Graiul, etnografia şi folclorul zonei Chioar* se înfăţişează ca o cercetare monografică de aleasă ţinută ştiinţifică şi de real interes pentru specialiştii din cele trei domenii învecinate — dialectologia, etnografia, folclorul.

Modelul — mărturisit sau nu — al unor astfel de cercetări îl constituie monografiile iniţiate de şcoala Densusianu, dintre care unele au fost realizate chiar în spaţiul nord-vestic al ţării (V. de ex. Tache Papahagi, *Graiul şi folklorul Maramureşului* (1925), retipărit în *Grai, folklor, etnografie*. Ediţie şi prefaţă de Valeriu Rusu, Edit. Minerva, Bucureşti, 1981), căruia îi aparţine şi zona Chioarului. Aceasta, fără a contrazice într-un fel unitatea de principiu a ceea ce în general numim Maramureş, are totuşi o individualitate distinctă, prezentînd, în acelaşi timp, numeroase similitudini şi puncte de contact cu zonele învecinate (Maramureşul „istoric", Lăpuşul, zona Codrului).

Cele două secţiuni principale ale lucrării *(Graiul*; *Etnografia şi folclorul)* sînt precedate de cîteva necesare *Consideraţii preliminare* semnate de Codreanu Moldovan (*Studiu geografico-istoric*), I. Chiş Şter (*Aspecte istorico-sociale*) şi Gheorghe Pop (*Premise metodologice*). Individualitatea zonei pare a fi dată nu atît de configuraţia sa geografică, cît de anume împrejurări istorice care şi-au pus amprenta decisiv asupra oamenilor şi creaţiei lor materiale şi spirituale. Limitele teritoriale ale zonei Chioarului ar putea fi trasate urmînd cîteva repere : la nord, pe linia Tăuţi Măgheruş — Baia Mare — Baia Sprie şi la est, pe linia Baia Sprie — Ciocotiş, limita o formează poala munţilor vulcanici, „iar de la Muntele Şatra, o linie ce uneşte Dealul Pietriş (587 m.) cu localitatea Măgureni o separă de Depresiunea Lăpuşului"; riul Someş constituie graniţa vestică şi sudică, delimitînd zona Chioarului de zona Codrului (p. 5). Criteriul istoric se vădeşte a fi cel mai important în definirea zonei, majoritatea satelor componente făcînd parte, în evul mediu, din domeniul Cetăţii Chioar (Cetatea de Piatră — Kövár), a cărei existenţă este consemnată abia în 1319, dar care fiinţa desigur de mai înainte. Urmărind în documentele epocii şi în cercetările recente istoria Cetăţii Chioarului şi a domeniului aparţinător, I. Chiş Şter face interesante observaţii în legătură cu structura populaţiei, cu raporturile dintre

https://biblioteca-digitala.ro

diferitele grupuri sociale etc. În ceea ce privește amploarea cercetării de teren efectuate pe o durată de 5 ani, este suficient să reținem, din informațiile oferite de Gheorghe Pop, faptul că au fost investigați 140 de informatori din 29 de localități (p. 42—57).

Graiul local este studiat pe cele patru paliere fundamentale ale limbii: (*Fonetică și fonologie* (Victor Iancu); *Structura și dinamica vocabularului. A. Lexicul general* (Gheorghe Pop), *B. Terminologia meseriilor* (Nicolae Felecan); *Morfologie* (Gheorghe Radu); *Sintaxă* (Ana Varna). Cercetarea atentă a unui bogat material faptic îi conduce pe autori la formularea unor observații pertinente și utile pentru obținerea unei imagini cît mai complete a arieî în discuție. Diferențele cele mai mari față de limba standard se manifestă, cum e și firesc, în fonetică și în vocabular, în timp ce morfologic particularitățile, cîte sînt, apar ca „elemente populare", avînd adică „o răspîndire geografică generală", dar fiind „neconforme cu normele limbii standard" (p. 108), observație valabilă, în parte, și pentru sintaxă. Vocabularul, în schimb, studiat tocmai din perspectiva „dinamicii" sale, prezintă la nivelul lexicului general trei straturi (p. 85), iar din punctul de vedere al terminologiei meseriilor oferă o dovadă în plus a latinității limbii și poporului român, capitolul semnat de N. Felecan constituind o completare utilă la studiul general, de mari proporții, al lui Gh. Iordache, *Mărturii etnolingvistice despre vechimea meseriilor populare românești* (Edit. Scrisul Românesc, Craiova, 1980).

Aproape 2/3 din carte sînt consacrate problemelor de etnografie (*Gospodăria tradițională chioreană* de Maria Marinescu și I. Chiș Șter; *Portul popular chiorean* de Doru Arsene și I. Chiș Șter) și folclor (*Obiceiuri, credințe și practici în legătură cu nașterea* de I. Chiș Șter, Mărioara Dan și Tănase Filip; *Nunta tradițională chioreană* de I. Chiș Șter; *Practici de înfrățire în Chioar și Lăpuș* de I. Chiș Șter și Paula Orha; *Obiceiurile de înmormîntare* de Adriana Istrate și I. Chiș Șter; *Obiceiurile de peste an* de I. Chiș Șter, E. Florian, M. Tințar, A. Tîrșar, E. Berindan; *Poezia descîntecelor* de Valeriu Palaghiță; *Lirica populară chioreană* de Eugenia Nistorică; *Balada chioreană* de Valeriu Palaghiță). Au fost luate în considerație, după cum se vede, toate componentele de bază ale culturii populare din această extrem de interesantă zonă etnofolclorică a țării. Dacă în capitolele consacrate gospodăriei și portului local nota este predominant descriptivă, cercetătorii înregistrînd cu fidelitate detalii semnificative, în capitolele următoare, dincolo de informația de primă mînă, este de remarcat tendința de a interpreta fenomenele întîlnite, de a le descoperi sensurile originare și de a le scoate la lumină pe cele acceptate și cunoscute de către purtătorii lor de astăzi. Din acest punct de vedere, studiul *Practici de înfrățire în Chioar și Lăpuș* ni se pare a fi una dintre cele mai solide, mai bine documentate și mai exacte contribuții recente de cunoașterea unui fenomen de cultură populară străvechi, dar cu ecouri ori chiar încă viu, în contemporaneitate.

De altfel meritul esențial al volumului coordonat de Gheorghe Pop și Ion Chiș Șter constă tocmai în cantitatea de material documentar recent, cules dintr-o zonă practic puțin cercetată, în trecut, cu mijloace tehnice moderne și — mai ales — cu o înțelegere corectă a fenomenului culturii populare în epoca noastră.

Zoe Constantinescu

Stare de dor. Poeți și pictori țărani. Ediție alcătuită și îngrijită de Ioan Meițoiu. Cuvînt înainte de Zoe Dumitrescu-Bușulenga. București, Editura Sport-Turism, 1983, 352 pagini

La răscrucea anilor 1983—1984, scriitorul și folcloristul Ioan Meițoiu, de la Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice, a dat la iveală, prin deosebita înțelegere a Editurii Sport-Turism, o remarcabilă antologie comentată despre poeți și pictori țărani, bogat ilustrată alb-negru și policrom, antologie a tot ceea ce este mai original realizat în nestăvilita creație în versuri și în imagini de artă plastică naivă, îndeosebi din ultimul pătrar de secol, dar vădind un proces spiritual mult mai vechi în sînul matricei stilistice a mediului nostru rural, cu țărănimea-i neobosit căutătoare de frumusețe și noutate.

Autorul a izbutit o rară performanță: gruparea sistematică a unor pagini antologice poetice și picturale, a unor profiluri esențiale ale celor 280 de poeți și pictori țărani selecționați în volum, precum și, în ultima secțiune a volumului, consemnările unor personalități ale artei, culturii și științei românești contemporane cu privire la creația celor cuprinși în antologie.

Dintre poeții țărani cuprinși în volum, Vasile Dâncu din Bistrița-Năsăud a fost deja cuprins într-o istorie literară contemporană, elaborată de Institutul de Istorie și Teorie Literară și editată de Academia R.S.România. Cîteva din considerentele cu privire la el ne orientează și asupra direcției procesului cultural-istoric iscat prin creația poeților țărani contemporani.

https://biblioteca-digitala.ro

Aşa cum menţionează I. Meiţoiu în comentariul său, Vasile Iancu. „... afirmă un potenţial liric autohton, de cultură folclorică, adaptat şi transpus într-un limbaj modern... El este poetul satului în care dimensiunea folclorică este insuficientă...". Fenomenul ca atare este reliefat de multe din creaţiile poeţilor ţărani, inclusiv prin tematica lor, ca, de pildă, poezia *Cîntare lui Eminescu*, scrisă de dobrogeanul Gheorghe Bică: *„Dulce vers din dulce grai / Tu luceafăr datu-ne-ai /... / Pentru versu-ţi avîntat / Pentru cîntul minunat / Tot mai mult noi te-ndrăgim / Şi-amintirea ţi-o cinstim"*.

Tot astfel, chemările nenumărate şi împlinirile autentice ale picturii naive de astăzi, cum le ilustrează, printre mulţi alţii, Ion Niţă Nicodim, Rodica Nicodim, Petruţ Mihuţ din Ţara Zărandului, „vrăjitorul" Stan Ion Pătraş din Ţara Maramureşului, Alexandru Savu din Cîmpia Dunării, Ghiţă Mitrăchiţă de pe plaiurile Olteniei, bănăţeanul Viorel Cristea, bucovineanul Dumitru Ciuhan, Vasile Ionici din Ţara Oaşului etc., au făurit un nesfîrşit univers de reprezentări artistice, impunîndu-se în cultura contemporană românească prin puternice expresii de o inefabilă frumuseţe. Subliniem cu convingere aportul specific al pictorilor ţărani la conturarea unor aspecte semnificative ale procesului spiritual, mai general, de asimilare a valenţelor vieţii moderne în vastul cuprins, atît de receptiv la deschideri înnoitoare, al satului din întreg spaţiul etnoistoric şi etnocultural românesc.

Deci, alături de „disponibilităţile cuvîntului", creatorii ţărani au vădit şi exprimat, cu aceeaşi păstrare a calităţilor stilului românesc (măsură, armonie, discreţie, fineţe) îndătinate, proprii satului românesc, dinamica formelor picturale, încorporarea peisajelor satelor natale în continuă transformare, mirajul armoniilor cromatice, tot atîtea tipuri etnopsihologice şi etnoculturale de *răspuns* şi *comunicare*.

Nicolae Dunăre

CONSTANTIN NEGREANU, *Structura proverbelor româneşti*. Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1983, 259 p.

În ultimii ani literatura de specialitate s-a îmbogăţit cu cîteva lucrări de certă valoare, aducînd contribuţii meritorii la cunoaşterea unuia dintre domeniile cele mai interesante ale culturii noastre populare — proverbul. După apreciata carte a lui Cezar Tabarcea despre *Poetica proverbului* (Bucureşti, Editura Minerva, 1982, 306 p.), profesorul mehedinţean Constantin Negreanu, sintetizînd preocupări mai vechi în cercetarea proverbului românesc şi abordînd întreaga problematică dintr-o nouă perspectivă, publică o carte ce se doreşte o „contribuţie la cunoaşterea vieţii, gîndirii şi simţirii poporului nostru, precum şi a limbii române", aşa cum el însuşi mărturisea undeva.

Deşi deosebit de activ şi cu o prezenţă de reţinut în publicistica ultimelor două decenii, numele lui Constantin Negreanu este mai puţin cunoscut. Debutează în 1963 în ziarul timişorean „Drapelul roşu" cu scurte note lexicale (*Forme hipercorecte, Cîteva tendinţe noi în limba actuală, În legătură cu numele de localităţi cu formă de plural, Cîteva neologisme „dificile"* ş.a.) ce-i vor orienta încă de pe atunci preocupările şi zonele de interes viitoare, perspectiva din care va aborda chiar şi domeniul folcloric, căruia i se va dedica ulterior. Proverbul, cu diferitele sale relaţii, rămîne obiectul covîrşitoarei majorităţi a articolelor publicate pînă acum de Constantin Negreanu: *Conceptele „înţelepciune" şi „muncă" în proverbele româneşti. Consideraţii lingvistice şi stilistice* (în „Limbă şi literatură", IV (1973), p. 791—800); *Negaţia în proverbe* (în „Limba şi literatura română" IV (VII), 1978, nr. 3 (iulie-sept.), p. 6—8); *Valenţele educative şi stilistice ale expresiilor şi proverbelor în limba literaturii artistice* (în „Şcoala Mehedinţiului" III (1978), p. 23—26); *Din istoricul paremiologiei* (în „Mehedinţi. Istorie şi cultură", II (1980), p. 547—557); *Cîteva observaţii asupra simetriei în proverbe* (în „Şcoala Mehedinţiului", VI—VII (1981), p. 224—226); *Rima şi aliteraţia în proverbe* (în „Limbă şi literatură", I (1981), p. 78—89); *Cîteva consideraţii asupra metaforei în proverbe* (în „Mehedinţiul literar '80", 1981, p. 139—146); *Din istoricul încercărilor de clasificare şi definire a proverbelor* (în „Mehedinţi. Istorie şi cultură", III (1981), p. 273—278); *Cîteva observaţii asupra propoziţiilor subiective din proverbe* (în „Şcoala Mehedinţiului", VIII—IX (1982), p. 148—153); *Convergenţa procedeelor stilistice în proverbe* (în „Mehedinţi. Cultură şi civilizaţie". IV (1982), p. 519—526); *Forme verbale în proverbe* (în „Caiet metodico-ştiinţific. Limba română. Limbi moderne" II (1983), p. 41—44).

Cu aceeaşi lăudabilă statornicie s-a străduit Constantin Negreanu să facă cunoscute diferitele aspecte ale proverbului românesc şi în numeroasele comunicări (peste 56) prezentate

https://biblioteca-digitala.ro

cu prilejul unor reuniuni ştiinţifice, cele mai multe (şi faptul trebuie reţinut) organizate la Drobeta-Turnu Severin.

Să adăugăm la toate acestea rolul pe care l-a jucat în organizarea primului *Simpozion de paremiologie românească*, Drobeta-Turnu Severin, 18 iunie 1983, simpozion ce s-a bucurat de o reuşită incontestabilă şi o participare de elită a unor specialişti cu asidue preocupări în domeniu : I.C. Chiţimia, Gh. Bulgăr, Pavel Ruxăndoiu, Nicolae Constantinescu, Cezar Tabarcea etc.

Comunicările acestui original şi interesant simpozion sînt reunite într-o culegere semnificativ intitulată *Proverbium*, pe care o dorim continuată, culegere de a cărei apariţie s-a îngrijit tot Constantin Negreanu.

Prin Constantin Negreanu, şi aceasta este explicaţia datelor pe care le-am menţionat în rîndurile de mai sus, se creionează rolul şi locul profesorului de română în condiţiile actuale, la un nivel superior, cînd munca de culegere a folclorului, rolul de animator şi organizator al unor reuniuni ştiinţifice de prestigiu, activitatea de „cultivare", de sensibilizare la cunoaşterea şi preţuirea culturii populare se îmbină armonios cu cea de cercetare şi interpretare a fenomenului după cele mai riguroase criterii ştiinţifice şi cu o metodologie modernă, cu o apreciabilă stăpînire a bibliografiei româneşti şi internaţionale.

Fenomenul este cu atît mai îmbucurător şi semnificativ, caracteristic momentului contemporan al folcloristicii româneşti, cu cît Constantin Negreanu şi municipiul Drobeta-Turnu Severin nu constituie o excepţie în peisajul ştiinţific al ţării.

După cum însuşi autorul menţionează în prefaţa lucrării, cartea pe care ne-am propus s-o semnalăm „reprezintă o încercare de sinteză realizată din perspectivă lingivstică şi stilistică asupra paremiologiei româneşti". După un prim capitol de *Consideraţii preliminare* în care se tratează despre „Obiectul lucrării. Metode. Izvoare", „Din istoricul paremiologiei", „Definiţie. Probleme de terminologie", Constantin Negreanu îşi desfăşoară demonstraţia pe trei mari secvenţe : *Structura conceptuală*, *Structura lingvistică* şi *Structura stilistică*. Cartea se încheie cu o bogată listă bibliografică, un *Indice paremiologic*, un *Indice de autori* şi un *Rezumat* în limba franceză.

După cum se poate uşor constata, în cele trei capitole ce formează substanţa cărţii, proverbul este mai mult obiect al analizei decît scop al cercetării ; constituie materia primă pe structura căreia se face demonstraţia ; predomină, deci, faptul de limbă de care lingvistul-folclorist se serveşte pentru a remarca valenţele stilistice ale acestor unităţi cu formă cristalizată, „de a pătrunde poezia proverbelor şi de a supune unei analize textuale mijloacele lingvistice de realizare alături de resursele stilistice ale unităţilor paremiologice" (p.6).

Din această perspectivă lucrarea lui C. Negreanu este meritorie, aduce noi şi convingătoare date la cunoaşterea proverbului românesc, la elucidarea unora dintre atît de interesantele şi, nu arareori, controversatele probleme ale paremiologiei româneşti.

Al. Dobre

https://biblioteca-digitala.ro

GHEORGHE I. NEAGU

(1904—1983)

După Christea N. Ţapu, care a contribuit cu 2 000 de texte populare diverse la *Materialurile folcloristice* (1900) coordonate de Gr. G. Tocilescu, cel ce aduce o contribuţie însemnată la culegerea folclorului teleormănean este profesorul Gheorghe I. Neagu.

S-a născut la 22 octombrie 1904 la Călăraşii Vechi, judeţul Ialomiţa. A făcut studii de litere şi filozofie la Universitatea din Bucureşti, cînd audiază (1926—1929) cursurile de folclor şi dialectologie ale profesorilor Ov. Densusianu, T. Papahagi şi I.-A. Candrea. A fost apoi profesor de limba şi literatura română la Călăraşi, Oltenița şi Roşiori de Vede, în ultima localitate apărîndu-i volumele *Ghicitori din Ialomiţa şi Teleorman* (1939) şi *Colinde din Ialomiţa* (1946). Spaţiului spiritual ialomiţean îi închinase şi *Antologia Bărăganului* (1935) (în colaborare). Singur ori ajutat de elevi, realizează la Roşiori de Vede cea mai amplă culegere a sa, tipărită în anul 1969 : *Folclor din Cîmpia Dunării* (în *Folclor din Oltenia şi Muntenia*, IV, 428 p.), care cuprinde 63 balade, 14 colinde şi 155 texte de cîntece diverse, cele mai multe din Teleorman, nefiind uitată nici Ialomiţa, pentru care a vădit constant interes.

Gheorghe I. Neagu a depăşit amatorismul îngust al multor culegători de folclor. Preocuparea pentru păstrarea autenticităţii structurale şi formale a textelor, interesul pentru evoluţia în timp a unor tipuri de colinde (culese anterior de G. Dem. Teodorescu) şi de balade (notate la sfîrşitul secolului trecut de Christea N. Ţapu), bibliografia variantelor de colinde, realizarea, în *Antologia Bărăganului*, a unui capitol de *Credinţe, superstiţii, amintiri*, după modelul propus de Ov. Densusianu — iată cîteva trăsături care definesc opera folcloristică a profesorului Neagu.

Cercetător meticulos, frecventator asiduu al Bibliotecii Academiei, Gheorghe I. Neagu a întocmit şi remarcabile studii : *Podul de la Tingrele* (în REF, 12, 1967, nr. 2, p. 147—152); *Cîteva însemnări pe marginea textelor folosite în jocurile de copii* (în volumul *Studii de folclor şi literatură*, Editura pentru Literatură, 1967, p. 333—399), folclorul infantil preocupîndu-l în continuare, mărturie stînd antologia *Cîntece şi jocuri de copii* (Editura Minerva, 1982, 160 pagini). Ani de-a rîndul s-a documentat pentru un amplu studiu despre folcloristul teleormănean amintit, din care a publicat un capitol : *Christea N. Ţapu* (în REF, tom. 23, nr. 2, 1978, p. 209—229).

Se stinge din viaţă la 20 noiembrie 1983, la Bucureşti, lăsînd o operă folcloristică realizată cu probitate ştiinţifică.

Iordan Datcu

Rev. etn. folc., tom 29, nr. 2, p. 182, Bucureşti, 1984

https://biblioteca-digitala.ro

ION APOSTOL POPESCU

(1920—1984)

S-a născut în comuna Berislăvești, județul Vîlcea, la 6 martie 1920 și s-a stabilit, după ce și-a făcut studiile universitare de litere la Sibiu, la Gherla, unde a fost mulți ani profesor de liceu (1947—1963). Ultimul deceniu de profesorat l-a făcut la Tîrgu Mureș, unde a predat folclor (1963—1976) la Facultatea de Filologie.

A debutat în volum cu *Literatura ardeleană nouă* (București, 1945), după care se consacră cercetării creației populare, mai toate lucrările sale (culegeri și studii de folclor) privind spațiul spiritual pe care l-a îndrăgit cu toată ființa sa — Valea Someșului: *Arta icoanelor pe sticlă de la Nicula* (Editura Tineretului, București, 1969, 142 p.), în care s-a ocupat cu „fervoare și hărnicie" despre unul dintre cele mai „strălucite capitole de sensibilitate românească" (aprecia A. E. Baconsky în prefața cărții); *Basme armenești din Transilvania* (Editura pentru Literatură, București, 1967, 212 p.), cu o nouă ediție în 1974: *Frumoasa privighetorilor. Basme și povești armenești* (Editura Dacia, Cluj-Napoca), colecție care l-a făcut cunoscut și peste hotare, fiind lăudat, între alții, de dramaturgul W. Saroyan; *Ion Pop Reteganul. Viața și activitatea* (Editura Didactică și Pedagogică, București, 1965, 245 p.), lucrare socotită de I. Agârbiceanu, în prefață, „cea mai valoroasă și mai temeinică ce s-a scris pînă astăzi asupra vieții și operei Reteganului"; *Studii de folclor și artă populară* (Editura Minerva, București, 1970, 462 p.) și *Orații de nuntă. Colăcării, cîntece și strigături culese de pe Valea Someșului* (Editura Minerva, 1979, XVIII+283 p.), aceasta din urmă lăudată de Șerban Cioculescu pentru „metodele științifice" folosite, pentru „densa prefață", colecția înfățișîndu-se ca „o surprinzătoare sinteză lexicală de provincialisme, de arhaisme și de savuroase imixtiuni ale actualității".

Poet delicat, discret (*Iubiri*, 1968; *Flaut pentru o frumoasă*, 1971; *De vorbă cu Marco Polo*, 1974; *Trec printre oameni*, 1978), Ion Apostol Popescu a cultivat prietenia și s-a bucurat de prieteni distinși. I-au trecut pragul primitoarei sale case, împodobită cu creații populare alese cu gust, cărturari ca Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu, Ov. Papadima, I. C. Chițimia, Dan Simonescu și mulți alții.

S-a stins din viață pe neașteptate la 23 ianuarie 1984 la Gherla și a fost înmormîntat la Nicula, celebra localitate a cărei pictură țărănească pe sticlă a cercetat-o într-o carte scrisă cu suflu liric.

Iordan Datcu

Rev. etn. folc., tom 29, nr. 2, p. 183, București, 1984

https://biblioteca-digitala.ro

ROSWITH CAPESIUS

(1929—1984)

Întrepătrunderea diferitelor sfere etnoculturale și conviețuirea românilor, maghiarilor, secuilor și sașilor în sudul Transilvaniei au generat aici una dintre cele mai interesante civilizații populare din spațiul sud-est-european. Acesta este spațiul care, prin păstrarea vie a culturii materiale și spirituale țărănești în condițiile unor structurale transformări culturale datorate tehnicizării celui de al 20-lea secol și prin frumusețea, originalitatea și prospețimea creației contemporane, constituie o excepție în concertul vechilor popoare de pe glob.

Sesizarea acestui fenomen în toată amploarea lui și hotărîrea de a se dedica cu trup și suflet pătrunderii în cele mai tainice cotloane ale esteticii și filozofiei artei populare au determinat-o pe regretata Roswith Capesius ca, imediat după absolvirea Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu" din București, să aleagă calea cercetării căreia timp de trei decenii i-a fost credincioasă, dovedindu-se una din cele mai fecunde personalități pe planul descoperirii, analizei și sintezei fenomenului artistic popular manifestat în ambianța gospodăriei, casei, interiorului țărănesc.

Dacă la primul studiu de amploare, *Caracteristicile organizării interiorului casei de locuit țărănești* (« Revue Roumaine d'Histoire de l'Art », București, 1968), tînăra cercetătoare mai semna drept colaboratoare, în anii ce urmează cercetările sale sînt redate cu toată ponderea competenței, oferind — prin ele însele — un orizont larg și investigații adîncite de detaliu. În lumina acestei orientări clare și precise apar : *Despre mobilierul pictat din Țara Bîrsei* (1969) și *Lăzile dulgherești* (1970). Concomitent ea publică în periodice de specialitate sau de popularizare studii, prin care se face cunoscută publicului interesat, cu o largă tematică : *Arta populară și peisajul*, *Satele Țării Bîrsei*, *Țara vinului*, *Interferențe în arta populară transilvană* etc. Această activitate publicistică avea să anunțe temele a două lucrări de amploare publicate ulterior : *Casa țărănească la români* (Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1974) și *Casa săsesc-transilvană* (în limba germană, Editura Kriterion, București, 1977).

Lucrările amintite urmăreau să creeze o privire de ansamblu asupra fenomenului complex al casei de locuit. Tratînd locuința ca un ansamblu de dotări care să satisfacă un nemărginit evantai de necesități sociale, biologice, tehnologice, cutumiare etc., autoarea a insistat asupra unor detalii semnificative, generatoare de factori determinanți, de serii tipologice, morfologice etc. Lucrarea recent apărută și, din păcate, ultima, *Pictura tîmplărească a sașilor din Transilvania* (în limba germană, Editura Kriterion,

Rev. etn. folc., tom 29, nr. 2, p. 184—185, București, 1984

https://biblioteca-digitala.ro

București, 1984), oferă o amplă sinteză întreprinsă atît din punctul de vedere al concepției, cît și al metodologiei de pe poziții moderne, interdisciplinare.

Cercetătorul R. Capesius s-a sprijinit în opera sa, desigur, pe artistul R. Capesius, iar acesta a colaborat cu omul de vastă cultură, estet, filozof, chiar poet (R. Capesius a publicat între anii 1970 și 1980 două volume de poezii : *Între fereastră și ființă* și *Semne pe prag*).

Rezultatul : „...un studiu de artă de valoare artistic-educativă de rară complexitate" (cronică „Karpatenrundchau"), care „...se adresează atît cercetătorului, cît și artistului activ..." (cronică „Volk und Kultur"), impresionează deja prin bogăția de informații inedite oferite într-un domeniu în care în trecut — o constatăm aproape cu stupefacție — puțini s-au preocupat să strîngă prețioasele detalii rătăcite în noianul documentelor de epocă, mulțumindu-se să se dedice altor genuri mai spectaculoase, ca ceramica, portul etc.

Meritul lui Roswith Capesius nu constă deci numai în a fi dat o reușită sinteză bazată pe aprofundate cercetări de arhivă sau de teren, ci, mai ales, în faptul că ne-a oferit un real model de temeinicie științifică și probitate profesională într-un domeniu în care cercetarea rămăsese datoare realizărilor geniului popular. Lucrările sale reprezintă în fapt un real monument ridicat culturii populare pe al cărui soclu numele autoarei, mult prea de timpuriu plecată dintre noi, va dăinui etern, imbold pentru noi toți de a-i urma exemplul de dăruire.

Herbert Hoffmann

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

ÎN „COLECȚIA NAȚIONALĂ DE FOLCLOR"

au apărut :

AL. I. AMZULESCU, **Cîntecul epic eroic**. Tipologie și corpus de texte poetice. București, Editura Academiei R.S. România, 1981, 733 p., 36 lei.

Lucrarea a fost concepută în cadrul seriei de volume ce alcătuiește „Colecția națională de folclor", colecție inițiată și pregătită de Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice din București.

Fiecare volum al colecției este menit să ofere cititorilor sinteza creației artistice tradiționale aparținînd unui gen sau specii a folclorului (cîntecul epic, colinde, basme, legende etc.). În felul acesta „Colecția națională de folclor" va constitui oglinda sistematică a întregii creații folclorice românești.

Volumul, primul din serie, cuprinde cea mai substanțială parte din poezia narativă a cîntecelor noastre bătrînești, și anume poezia cîntecului epic eroic. În alcătuirea sa intră vechile cîntece voinicești, cu conținut asemănător cu al basmelor fantastice (precum *Iovan Iorgovan*, *Cîntecul șarpelui*), cîntecele încleștărilor vitejești cu cotropitorii turci sau tătari (*Badiu*, *Chira-Chiralina*) și cîntecele haiducești (*Toma Alimoș*, *Corbea*, *Ghiță Cătănuță*), în total 220 de piese reprezentative pentru fiecare tip de subiect narativ.

AL. I. AMZULESCU, **Balada familială**. Tipologie și corpus de texte poetice. București, Editura Academiei R.S. România, 1983, 468 p., 45 lei.

Volumul prezintă — pe baza cercetării exhaustive a materialelor tipărite, începînd cu cele mai vechi culegeri de folclor, ca și a înregistrărilor inedite din arhiva Institutului făcute între anii 1928 și 1970 — tipologia baladei familiale, însoțită de bibliografia variantelor cunoscute, catalogul subiectelor narative, precum și un corpus selectiv de 206 texte, cîte unul pentru fiecare tip sau subtip al baladei. Sînt incluse astfel creațiile narative al căror subiect cuprinde întîmplări din domeniul vieții de toate zilele din lumea satului, a păstorilor, a haiducilor sau hoțomanilor, ori de la curtea domnească, ca și din domeniul relațiilor dintre părinți și copii, frați și surori, soți sau îndrăgostiți.

În tipologia acestei categorii se înscriu unele din cele mai de seamă creații ale epicii noastre populare (*Miorița*, *Meșterul Manole*, *Soarele și luna* etc.), precum și versiunile specific românești ale unor teme de largă circulație în folclorul european și universal (*Voica*, *Nevasta vîndută*, *Soacra rea*, *Logodnicii nefericiți* ș.a.).

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *Note şi recenzii*, probleme actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

Revista de etnografie şi folclor e prima şi singura publicaţie ştiinţifică de acest fel care a apărut vreodată la noi. Ea reprezintă, faţă de publicaţiile anterioare, luate separat sau în bloc, o treaptă superioară de afirmare a disciplinei noastre, prin sporul calitativ pe care l-a adus şi-l aduce în ştiinţa şi cultura românească.

Revista n-a publicat şi nu publică texte sau melodii, ci studii asupra acestora, ceea ce reprezintă, de fapt, contribuţia sa esenţială la cunoaşterea fenomenului cultural contemporan.

Revista de etnografie şi folclor reprezintă o etapă nouă în specialitate, rezultatul ultim al evoluţiei însăşi a disciplinei în ţara noastră. Ceea ce a asigurat revistei rolul de avangardă ştiinţifică a fost faptul, foarte important, că ea a fost întotdeauna înţeleasă ca un organ liber şi spontan, neţinînd de nici o restricţie tematică anume, singurul criteriu urmărit fiind exprimarea adevărului şi noului într-un procent cît mai mare şi cu o demonstraţie cît mai strînsă.

Prin bogăţia informaţiei şi calitatea superioară a interpretării fenomenului studiat, **Revista de etnografie şi folclor** s-a impus ca una din cele mai reprezentative publicaţii de specialitate din lume, putînd rivaliza cu succes cu publicaţii de mare tradiţie pe plan internaţional.

Scrisă într-o limbă corectă şi concisă, urmărind, în primul rînd, claritatea ideilor şi a demonstraţiei, acurateţea ştiinţifică, *Revista de etnografie şi folclor* se adresează deopotrivă specialiştilor, celor interesaţi în studierea şi cunoaşterea fenomenului folcloric şi etnografic românesc, cercului larg al iubitorilor culturii noastre populare.

ISSN 0034—8198
Rev. etn. folc., tom 29, nr. 2, p. 93—186, Bucureşti, 1984

I. P. Informaţia c. 2442

43.407

Lei 30

https://biblioteca-digitala.ro